Geschichte

der

Kupferstechkunst

und

der damit verwandten Künste,

Holzschneide- und Stein-druck-Kunst.

Dargestellt

von

Wilhelm von Lüdemann.

Dresden,

P. G. Hilscherſche Buchhandlung.

1828.

Ed 3 a
allg.

Geschichte

der

Kupferstechkunst

und der

damit verwandten Künste

Holzschneide- und Steindruck-Kunst.

Dargestellt

von

Wilhelm von Lüdemann.

Dresden,
P. G. Hilscherſche Buchhandlung.
1828.

Ed 3a
allg.
Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/geschichtederkup00lude

Vorwort.

Es lag bey dieser Uebersicht der „Geschichte der Kupferstecherkunst und der damit verwandten Künste“ die Aufgabe vor, in dem beschränkten Umfang weniger Bogen die Erzählung von der Erfindung, Ausbildung und Vollendung dieser Kunst mit so viel Andeutungen über die Technik derselben in Verbindung zu bringen, als der Raum nur irgend verstattete. Der Verf. ist dabey der in den vorhergehenden Uebersichten der Architektur und Mahlergeschichte angewendeten gemischten ethnographisch-synchronisten Behandlungsart gefolgt, weil er diese für vorzüglich geschickt dazu hielt, eine klare Uebersicht von dem Bildungsgange einer Kunst zu liefern, welche

nach mancherley Vor- und Rückschritten, durch Abwege und Verirrungen mannigfacher Art, endlich von der neusten Zeit zu ihrem wesentlichen Zielpunkte zurückgeführt wurde, und die in Italien erfunden, von Deutschen und Italiänern zuerst, jedoch in zwey verschiedenen Richtungen, ausgebildet, hierauf von Niederländern und Franzosen im Einzelnen weitergefördert und zu gefährlichen Abwegen und tadelnswerther Manier verleitet, in England in Absicht ihres Gebietes erweitert, endlich von Italien aus zu neuer Blüthe emporgehoben und durch die Vereinigung aller einzeln ausgebildeten Richtungen zu einer harmonischen Zusammenwirkung in unsern Tagen zu ihrer Vollendung hinaufgeführt — fast allen Völkern Europas ihre Ausbildung verdankt. Die historische Entwickelung des Bildungsganges dieser Kunst, war hiebey die Hauptsache; dennoch hat es zweckmäßig geschienen, wenigstens so viel, als zum Verständniß dieser Darstellung im Allgemeinen nöthig war, und als der Laye bedurfte, um vor den verschiedenen Methoden ihrer

Ausübung selbst, eine Vorstellung zu gewinnen, theils in der Einleitung, theils in Verlauf der Erzählung selbst mitzutheilen, wegen der ausführlicheren Belehrung darüber aber überall auf die vorzüglichsten Schriften zu verweisen, aus denen diese Kenntniß zu entnehmen ist.

Zu den der Kupferstecherkunst verwandten Künsten hat der Verf. nun I. die Holzschneidekunst und II. die Lithographie gerechnet, der Lithochromie, Siderographie und ähnlicher Abzweigungen, so wie der geographischen Kupferstecherey, als eines eignen Kunstzweiges, nur flüchtig am Schluß gedacht, die Stempel- und Steinschneidekunst aber, als der Sculptur in ihren Grundzügen näher verwandt, wie dem Kupferstich — bey dem es auf Vervielfältigung durch Abdruck allein ankommt — in den Anhang einer künftig erscheinenden Geschichte der Sculptur verwiesen; eine Oeconomie, die sich hier durch sich selbst rechtfertigen mag.

Bei der Aufführung der Künstler selbst hat er es vermieden, die Eintheilungen da-

durch zu vermehren, daß er immer nur solche Nahmen zusammenstellte, welche sich in einer bestimmten Manier hervorgethan hatten, aus Furcht vor der Verwirrung, welche aus solchen Zusammenstellungen leicht hervorgehen konnte. Der Verf. zog es vor, in diesen Blättern immer die vollständigen Schulen auf einander folgen zu lassen und von den mechanischen Hülfsmitteln dabey absehend, nur das Kunst-Streben der Künstler selbst, gleichgültig mit welchen Mitteln sie ihrem Ziele nachrangen, dabey im Auge zu behalten, je nachdem sie die Technik oder den Gedanken, die Form oder die Lichtwirkung, das Mahlerische oder das Plastische bey ihren Leistungen zu ihrem Hauptstreben erheben mochten.

Was endlich nun die Werke betrifft, denen diese „Geschichtsübersicht“ entlehnt ist, so nennt er hier vor allen, den geistreichen und trefflichen Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst von Joh. Gottl. v. Quandt, Leipzig 1826, welcher reich an Material und Reflexion fast

allein auszureichen im Stande ist. Pietro Zani's Encyclopedia met. crit. rag. delle belle arti; Adam von Bartsch Anleitung zur Kupferstichkunde, deren I. Theil das Geschichtliche, der II. das Technische der Kunst genügend und vollständig umfaßt; F. Basans Dictionnaire des Graveurs, Watelets Diction. des Arts de Peint. Sculpt. et Gravure; v. Sandrarts deutsche Academie; v. Heineckes (Handschriftliches) Diction. des Artistes, Malaspina di Sannazaro Catalogo di una raccolta di stampe etc. Milan. 1824. 5 Vol. mit werthvollen Notizen über alte Stiche und Holzschnitte, und Fiorillo, Büsch u. a. haben mehr Material geliefert, als für diese gedrängte Uebersicht zu verwenden war. Bey der Holzschneidekunst, der Lithographie u. s. w. sind die Werke, welche über diese Zweige der graphischen Künste näher handeln, besonders angeführt; in allen Theilen dieser „Uebersicht" aber ist weniger auf lückenlose Ausführlichkeit, als auf Charakterisirung des Geistes jeder Schule, ihrer Criterien und

ihrer Bildungsart mit Rücksicht auf die wahren und eigentlichen Zwecke dieser Kunst hingestrebt worden, eine Aufgabe, die bey dieser historisch-technischen Skizze hauptsächlich und zunächst vorzuliegen schien.

Dresden im Septbr. 1827.

Der Verfasser.

Inhalt und Eintheilung.

Vorwort.

Einleitung.

I. Geschichte der Kupferstecherkunst.

A. Italien.

I. Periode. Von Erfindung des Kupferabdrucks in Italien durch Finiguerra bis auf Marc-Anton.

II. Periode. Von Marc-Anton bis zu den Caracci.

III. Periode. Von den Caracci bis auf unsre Tage.

B. Deutschland.

I. Periode. Von den ältesten Zeiten bis auf Alb. Dürer.

II. Periode. Alb. Dürer und seine Schule.

III. Periode. Von der Wiederbelebung der Kunst durch Merian bis auf die neuere Zeit.

IV. Periode. Neues Aufblühen der deutschen Schule, und unsre Tage.

C. Die vereinigten Niederlande.

I. Periode. Von Lukas v. Leyden bis auf H. Golzius.

II. Periode. Von Golzius bis G. Edelink.

III. Periode. Von Edelink bis auf die neusten Zeiten.

D. Frankreich.

I. Periode. Erste Anfänge bis auf Callot und Melan.
II. Periode. Von Audran und Dorigny bis auf die neueren Zeiten.
III. Periode. Von Wille bis auf unsre Tage.

E. England.

I. Periode. Erste Versuche bis zur Bildung einer englischen Schule unter Hogarth.
II. Periode. Von Hogarth bis auf die neusten Zeiten.

Geographische Kupferstechkunst.

II. Die Form- oder Holzschneidekunst (Xylographie).
III. Der Steindruck (Lithographie).

Geschichte der Kupferstechkunst, und der damit verwandten Künste.

Einleitung.

Kupferstechkunst (Chalcographie) nennen wir diejenige unter den zeichnenden Künsten, deren Vorwurf es ist, durch Striche und Punkte, Umrisse, Lichter und Schatten von Gegenständen auf einer Kupferfläche abzubilden, um diese Bildungen sodann durch den Abdruck zu vervielfältigen. Steht diese Kunst nun gleich ihrer Natur nach in wesentlicher und beständiger Beziehung und Wechselwirkung mit der Mahlerey überhaupt, so ist doch das engere Gebiet der Zeichenkunst immer dasjenige, dem der Kupferstecher Gesetze und Wirkungen entlehnen muß; jede Verirrung aus diesem, jeden Versuch, das Colorit und die Farben, durch andre Mittel als durch Licht und Schatten überhaupt, nachzuahmen, wird von den Grenzen seiner Kunst entschieden zurückgewiesen. Die Kupferstecherkunst hat daher auch ihre eigene und von der Mahlerey unabhängige Geschichte; der Gang ihrer Entwickelung und Ausbildung, ihres Verfalls und ihrer Wiedererhebung folgt zwar meistens, aber er fällt mit dem der Mahlerey nicht zusammen, mit der sie nur

einzelne, bei weitem nicht alle Grundsätze theilt. Die Farbe, das zweite Hauptelement der Mahlerey, berührt die Kunst des Kupferstechers nicht; Form (Umriß) Schatten und Licht sind die Elemente dieser Kunst. Die Auffassung, der Charakter ihrer Bildungen hängt von der Meisterschaft des Künstlers in Bearbeitung und Verknüpfung dieser Elemente ab und von derjenigen Wissenschaft, welche ihn zu erkennen lehrt, was dem Wesen seiner Kunst entspricht, was er als unvereinbar mit demselben zur Seite liegen lassen muß, und welchen Gebrauch er von den Mitteln derselben zu machen hat. Die Auffassung seines Urbildes, Zeichnung oder Gemälde, ist frei und leicht, wenn er mit diesen Mitteln ohne Zwang und erkennbares Bestreben schaltet, schwerfällig, hart und peinlich, im entgegengesetzten Fall, mehr zum Zierlichen oder zum Großartigen geneigt, streng oder willkührlich, genau oder nachlässig, immer aber ist es sein höchster Zweck, nicht leere räumlich-richtige Umrisse, sondern geistvolle und genaue Abbildungen zu geben, den Charakter und den Ton seines Vorbildes wieder darzustellen, so weit die Kräfte seiner Kunst es gestatten, oder die Schönheit des Gemähldes in die entsprechende Schönheit eines Kupferstiches, gleichsam zu übersetzen.

Als Mittel, alles dies zu leisten, hat die eigentliche Kupferstechkunst nur Striche (Schraffiere, Schraffirungen, Taillen,) und Punkte. Je nach der Anwendung dieser Mittel und der Art ihrer Darstellung zerfällt die Kupferstechkunst zunächst in die reine Grabstichelarbeit (ei-

gentlicher Kupferstich) und in eine aus Stich und Radierung gemischte Manier; die Radierung selbst dagegen in geätzte und in solche, wo mit der kalten Nadel nach gearbeitet wird. Diese Methoden erfahren jedoch noch mannigfache Vermischungen und Modificationen, von denen wir hier in der Kürze nur folgender sechs gedenken wollen:

I. Die eigentliche Kupferstechkunst mit dem Grabstichel, unter allen durch Einfachheit der Mittel, Genauigkeit, Sauberkeit und Schwierigkeit die edelste unter den verwandten Künsten. Der eigentliche Kupferstecher bildet Formen und Umrisse vermittelst tieferer oder flacherer, engerer oder weiterer, stärkerer oder schwächerer Einschnitte in die Kupfertafel mit dem Grabstichel. Diese Einschnitte (Furchen, Taillen, Schraffirungen) geben durch ihre Behandlung dem Stiche den Werth. Durch ihre künstlerische Abstufung in Stärke, Feinheit, engere oder weitere Lage, Tiefe und Haltung sind sie geeignet, im Abdruck die mannigfachsten Lichteffecte hervorzubringeu und danach den Charakter, die Wirkung und die Bedeutung des Stichs zu modifiziren. Die ganze technische Meisterschaft des Künstlers beruht auf ihnen, und es ist das Geheimniß seiner Kunst, zu erkennen, wie er dies Element derselben zu behandeln, welche Lagen von Strichen, welche Stärke, welche Form derselben er an den einzelnen Stellen seines Bildwerkes anzuwenden habe, um einen kräftigen oder zierlichen, starken oder sanften, einen durch Größe der Totalwirkung oder durch Ausführung im Einzelnen bedeutenden Stich hervorzubringen. Mittelmäßige oder schlechte Ar-

beit fällt bey dieser einfachsten Gattung des Kupferstiches, eben dieser Einfachheit der Mittel wegen, am unangenehmsten aus, und es ist die Sache des vollendeten Künstlers zu erkennen, wo und wann er sich mit diesen einfachen Mitteln zu begnügen habe, welche Nachbildungen demselben entsprechen und welche nicht, und wie viel er durch sie zu erreichen versuchen solle. Im allgemeinen wird bey der Genauigkeit und Schärfe, die bey der Grabstichelarbeit unerläßlich ist, dieselbe mehr zur Darstellung starkgezeichneter Umrisse, als für leichte, verschwimmende Formen, oder für Gemählde, in denen die Färbung eine große Rolle spielt, für Landschaften oder dergl. und mehr für große, als kleine, mit großer Genauigkeit des Details ausgeführte Bilder geeignet sein. In dieser reinen Kupferstechkunst, deren Erfindung ziemlich im Dunkeln steht, haben sich Alb. Dürer, Golzius, Marc-Antonio, Bloemart, Penz, Edelink, Sharp und Wille vor allen aber die neuern Italiäner Lunego, Morghen, Volpato und Longhi, am meisten hervorgethan.

II. Die zweite Gattung der Kupferstechkunst das Aetzen oder Radiren unterscheidet sich von dem eigentlichen Kupferstich dadurch, daß die Zeichnung nicht unmittelbar mit dem Stahl auf die Platte, sondern mit der Radirnadel auf einen künstlichen Aetz oder Radiergrund ausgeführt wird, mit dem man die Tafel überzieht. Dieser Aetzgrund besteht aus einem Firniß (Dickfirniß), den man meistens mit Wachsruß anlaufen läßt, um die Zeichnung darauf mehr hervorzuheben. Beym Zeichnen wird der Grund nun mit der Nadel

bis auf das Kupfer, zuweilen auch wohl bis in das Kupfer selbst aufgerissen, die Tafel hierauf mit einem erhöhten Rande von Wachs umgeben und Scheidewasser darauf gegossen, das nun durch sein Eindringen in die aufgerissenen Stellen die Zeichnung auf die Kupfertafel eindrückt, und so Umriß und Schraffirung darstellt. Ist dies geschehen, so wird die Platte von dem Aetzgrunde befreit und mit Nadel und Stichel, wo es nöthig ist, in der Zeichnung nachgeholfen, und die Kraft der Taille nach dem Bedürfniß erhöht oder gereinigt. Es versteht sich von selbst, daß dabey die Behandlung des Scheidewassers, und die Erfahrung des Künstlers in dieser Beziehung auf die größere oder geringere Vollendung des Stichs, abgesehen von dem Talent der Zeichnung einen wesentlichen Einfluß übt*); allein immer bleibt diese Art des Kupferstichs die bequemste, wenn sie gleich in Rücksicht auf großartige Wirkung die Arbeit des Grabstichels selbst, nicht erreichen kann. Dem genauen Ausdruck im Kleinen, dem feinen, freien und schwebenden Umrisse ist sie dagegen günstiger, als jene, und eignet sich durch Ausführlichkeit und Nachahmung der Mitteltinten besonders für kleine Bilder, Landschaften und Details. Diese Methode des Kupferstichs, deren Erfindung irrig Alb. Dürer zugeschrieben wird, hat die großen Meisterstücke der Caracci, Hogarths, Merians, Rembrands, Callots, Chodowieckis, Geisers u. a. geliefert.

*) Technische Andeutungen dieser Art, außerhalb des Planes dieser Uebersicht liegend, giebt das oben angeführte Werk von Bartsch am ausführlichsten und besten.

III. Die dritte Gattung der Kupferstechkunst, die Arbeit mit dem Hammer (Punsen) und dem Roulet*), oder die Punktirmanier, besteht darin, daß man mit dem Spitzhammer, welcher im 16. Jahrhundert den anfänglich gebrauchten Goldschmiedehammer verdrängte, zur Ausfüllung des Umrisses Punkte in die Platte schlägt, und hinterher mit dem Grabstichel nachhilft, wo es nöthig ist. Punkte und Schraffirungen vereinigen sich in dieser Methode, mit der Anwendung des Scheidewassers, der Nadel und des Grabstichels. Durch diese Häufung der Mittel ist es begreiflich, einer Seits, daß sie für Nuancirung der Lichter, für das Schwellende, Weiche, Fleischige und Sanftige geeigneter ist, als die Grabstichelarbeit, anderer Seits aber auch, daß sie an Bestimmtheit, Reinheit und großartigem Effekt derselben nachstehen müsse. Die Gattungen von Zeichnungen zu deren Nachahmung sie besonders geschickt ist, ergeben sich hieraus von selbst. Eine Abart dieser Methode ist die sogenannte Crayon-Manier, welche in Frankreich erfunden, durch ihre vermischte Anwendung des Roulets mit der Nadel und andern Werkzeugen, sich durch Weichheit besonders zur Nachahmung von Handrissen, zu Zeichenvorschriften und dergleichen eignet, für die die Anwendung der Schraffirungen zu hart und präzis sein würde. Die Arbeit mit dem Hammer selbst ist mühsamer, als die mit der Nadel und weniger bestimmt, als die mit dem Stichel, und ist bis jetzt besonders von eng-

*) Ein stählernes Rad oder walzenartiges Instrument von verschiedenen Größen, mit dem man die ganze Platte rauh walzt, oder granirt.

lischen Künstlern mit Glück ausgeübt worden. Bartolozzi, der Erfinder oder Vervollkommner dieser Methode, Burke, Ryland, Berger, Feller, Schmidt gelangten in ihr zu Ansehn und Ruhm, in der Crayonmanier aber wird Francois, als Erfinder, Desmarteaux als Meister genannt.

IV. Eine vierte Modification des eigentlichen Kupferstichs ist die sogenannte schwarze Kunst, die Sammt- oder Schabmanier (mezzotinto, manière noire). Sie unterscheidet sich von der eigentlichen Kupferstecherkunst wesentlich dadurch, daß man hier den Schatten, bei der schwarzen Kunst aber die Lichtstellen in das mit einem wiegenden Instrument völlig rauh gemachte (granirte) Kupfer hineinarbeitet. Von dieser rauhen Gründung und von der Gleichheit des Kornes hängt die eigenthümliche Weichheit des Stiches ab. Auf diesen weißen feinen rauhen Grund wird die Zeichnung mit Kreide übertragen und mit Tusch überarbeitet. Nach dieser Zeichnung schabt man die Lichter mit dem Schabeisen ab, die hellsten zuerst und am tiefsten, so daß bey ihnen die Platte völlig polirt erscheint, wenn die Zeichnung vollendet ist. So lange aber ist es gerathen, selbst an diesen Stellen noch einen Hauch von Korn stehen zu lassen, und die Arbeit mehrere mal von vorne zu beginnen, um die Wirkung des Ganzen zu prüfen. und nicht auf einmal zu tief zu gehen. — Die tiefsten Schatten bleiben ganz unberührt; denn in der Abstufung der Lichter, welche der Schaber, nach und nach herausarbeitet, besteht eben die Wirkung dieser Methode des Stichs. Den Contour vol-

lendet man hierauf mit dem Grabstichel. Natürlich ist dies Verfahren leichter, als die Arbeit durch Schraffirung oder mit der Nadel. Verschmelzung, sanfter Umriß und leise Lichtübergänge sind durch sie leichter, als auf irgend einem andern Wege hervorzubringen, und die schwarze Kunst wird daher zu Bildnissen, und historischen Sujets, in denen die Figuren nicht zu klein und nicht zu gehäuft sind, Nachtscenen nnd dergl. immer vorzüglich zu empfehlen sein. Das Schwellen des Fleisches, wallendes Haar, blinkende Waffen und der glänzende Stoff der Gewänder kann auf keine andre Art so täuschend nachgeahmt werden, als durch die schwarze Kunst; indeß jedoch die Zahl der guten Abdrücke selten 200 überschreitet; in großen, breiten lichten Massen macht sie jedoch weniger Wirkung. Man nennt A. v. Siegen (Sichem), einen Hessen, als Erfinder dieser Methode: nach ihm gewannen Prinz Robert v. d. Pfalz und unter den Engländern Georg White, J. Smith, Dixon, Vogel in Deutschland, Villart in den Niederlanden, Boyer bey den Franzosen besondern Ruhm darin. Die Erfindung der vielfarbigen Kupferstiche (Le Blon, Dagoty und Robert) gründet sich auf diesem Verfahren. —

V. Eine hievon einigermaßen abweichende Methode, das Kupfer zu behandeln, ist fünftens die sogenannte Aquatint oder Tuschmanier, welche besonders Zeichnungen in breiter Manier, mit Sepia, Tusch oder Bister ausgeführt, mit Glück nachzuahmen vermag. Im Ganzen genommen erfährt das Kupfer bey allen verschiedenen Abarten der Tuschmanier dieselbe Behand-

lung, wie bey der Schabmanier, nur mit dem Unterschiede, daß man hier statt des Schabers mit einem in Spiek- oder Terpentinöhl getränkten und mit Lampenruß angelassenen Pinsel auf die grundirte Platte zeichnet, und hierauf den Aetzgrund, nachdem er so gehörig erweicht ist, mit einem feinen Linnen ablöst. Die Striche des Pinsels erscheinen nun auf dem Kupfer, welches demnächst, nach dem es mit feinen Mastix (Colophonium) angeschmolzen ist, geätzt und ausgearbeitet wird. Bey einer zweiten Abart dieser Manier läßt man das Scheidewasser geradezu auf die Zwischenräume der Mastixkörner wirken, indem man mit einem Pinsel und einem schwarzen Deckfirniß, der dem Scheidewasser widersteht, die Lichtpartien deckt, worauf die Platte, die stärksten Schatten zuletzt, geätzt wird. Diese letzte Verfahrungsart wird bey architektonischen Zeichnungen und historischen Bildern, so wie die erste, welche dem Pinsel mehr Freyheit verstattet, besonders bey Landschaften und für den Baumschlag zu empfehlen sein. In einer dritten Abart der Tuschmanier verbindet man beide Verfahrungsarten mit einander und kann dadurch zu einem hohen Grade der Ausführung, besonders in den Luftpartien und überall, wo große Flächen von einer Tinte vorwalten, gelangen. In England, wo diese Methode die größte Vollendung erfahren hat, pflegt man die Platten mit dem Roulet rauh zu machen, hierauf die höchsten Lichter, wie bey der schwarzen Kunst, mit dem Schaber, oder Grabstahl herauszunehmen, und die Platte alsdann mit Scheidewasser, mittelst eines Glaspinsels zu ätzen. Den halben Schatten und gerin-

geren Lichtern ist dies Verfahren günstiger, wogegen die großen Massen und die tiefen Schatten bey den erstern Methoden gemeinhin besser ausfallen. Die Engländer sind, seit Gilpin, in Besitz der größten Vollkommenheit in dieser Abart des Kupferstichs und leisten darin das Aeußerste, was in diesem Zweige der Kunst erreichbar ist.

VI. Endlich hat man auch noch seit einiger Zeit besonders in England, angefangen bunte Kupfer zu liefern, welche am besten durch mehrere genau aufeinander passende Platten, weniger gut durch eine einzige, geliefert werden. Doch hier sind die Grenzen der Kunst, und der Uebergang in das Handwerk steht solchen Versuchen nahe bevor.

Die eigentliche Chalkographie hat überdies in jüngster Zeit auch noch an der Siderographie (dem Eisenplattendruck) der Lithographie (dem Druck mit Steinplatten) und andern Methoden Nebenbuhler gefunden, von denen, so wie von ihrer ältern Schwesterkunst, der Xylographie (Holz- oder Formenschneidekunst) und der geographischen Kupferstechkunst am Schluß dieser Bogen noch das Nöthigste vorkommen wird.

Schließlich sey hier noch der von Conté zu Paris 1809 erfundenen Kupferstichmaschiene gedacht, welche mittelst eines sinnreichen Mechanismus *) grade Schraffirungen von verschiedenen Weiten, wellenförmige und zitternde Linien auf

*) Derselbe besteht der Hauptsache nach aus einem wagenartigen Schneideinstrument, welches auf der Platte hin- und hergetrieben wird, und mittelst eines Zeigers zu weiteren oder engeren Linien gestellt werden kann.

das Kupfer zieht, das man ihr unterlegt, und so dem Künstler die mühsame Arbeit an Lüften, Wasser und Hintergründen zu ersparen im Stande ist. Wo Gradheit und Parallelismus der Linien ausreicht, ist diese Erfindung, welche von Galet später vervollkommnet und auch für runde Linien eingerichtet wurde, nicht zu verachten. (S. hierüber Dinglers Polytechnisches Journal, Januar 1824.)

Was nun noch den Abdruck der so mit Zeichnung versehenen Kupferplatte betrifft, so fügen wir hier der Vollständigkeit wegen, nur noch so viel hinzu:

Zur Vervielfältigung der Zeichnung einer Kupferplatte auf Papier, bedient man sich der Kupferpresse und eines nicht allzustarkgeleimten etwas angefeuchteten fehlerfreien Papiers, das durch einen kleinen Zusatz von Alaun zur Aufnahme der Farbe zubereitet wird. Die Schwärze muß die feinste (aus Weinhefen bereitet) sein, damit sie in die kleinen Schraffire des Kupfers gehörig eindringe; mit Firniß oder Nußöhl auf einem Reibstein gerieben und mit Mastix erhöht, wird sie auf die lind erwärmte Platte aufgetragen und durch Abtupfen verbreitet, dann aber mit Linnen reingewischt, so daß nur die Schraffire bedeckt bleiben. Eine Unterlage von Pappe und weichem Papier nimmt sie unter der Tafel der Presse auf. Ist der Abdruck vollzogen, so wird dieser, am Besten auf einer Tafel getrocknet, die Platte durch Pottaschenlauge gereinigt nnd von neuem angeschwärzt. Zu den bunten Stichen bedient man sich statt der Schwärze, des Zinnobers und Mennigs, zu dunkelrothen des florenti-

ner Lacks, zu blauen des Berlinerblaus und so weiter.

Mehr von dem technischen Verfahren des Kupferstechers zu sagen, wäre hier wenig an seinen Ort und wir können, zu ausführlicher Belehrung darüber, nur auf das oben angegebene Werk von Bartsch (Anleitung zur Kupferstichkunde, Wien 1821), auf Jouberts Manuel d'amateurs d'Estampes. Paris 1825 und Füßlys Kupferstecher-Lexikon verweisen. Die geschichtliche Entwickelung und Ausbildung der Kupferstechkunst, und der verwandten Künste, in so fern sie als freye Künste den Gesetzen des Schönen überhaupt unterliegen, ist es, was in diesen Bogen behandelt und erzählt werden soll, und dieser Erzählung können sich praktische Fingerzeige natürlich nur nebensächlich anschließen.

Geschichte der Kupferstecherkunst.

A. Italien.

I. Periode. Von Erfindung des Kupferabdrucks in Italien durch Finiguerra bis auf Marc-Antonio.

Die ersten Anfänge der Kupferstechkunst oder die Erfindung und erste Anwendung des Abdrucks gestochener Kupferplatten auf Papier ruht in einem fast unentwirrbaren Dunkel. Es erregt, bei der Bekanntschaft der Alten mit Siegel, Stempel und Steinschnitten und bei der Fertigkeit des Mittelalters in den Niello-Arbeiten oder bei ihrem Geschick, eingegrabene Verzierungen mit einer dunklen Masse zu vertiefen und auszufüllen, ja bei dem viel höheren Alter der Brief oder Kartendruckerey und des Holzschnittes, die Bewunderung eines Jeden, warum man nicht schon früher auf den Abdruck gestochener Kupferplatten verfiel, da diese Kunst doch in jenen Anfängen bereits schon völlig gegeben war*). Jedenfalls ist es auch wohl mehr der Geist des Jahrhunderts, als der oft angeführte Mangel an einem guten Material zur Aufnahme des Drucks, wel-

*) Ob diese Kunst, wie die des Holzschnittes, in China schon früher bekannt war, als in Europa, bleibt ungewiß; jeden Falls kann von einer Ausbildung derselben zu Kunstzwecken in jenem Lande wohl kaum die Rede sein. —

chem diese Erscheinung zuzuschreiben ist da das Material sich gewiß gefunden haben würde, wenn der Geist der Zeit anders eine entscheidene Richtung zu solchen Kunstübungen ausgesprochen hätte. Allein der ganze mehr zum Plastischen geneigte Sinn des Alterthums und des Mittelalters, hielt die Erfindung der drei Schwesterkünste, des Holzschnitts, des Bücherdrucks und des Kupferstichs offenbar so lange zurück, bis in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, zuerst durch die Erfindung des Holzschnittes und der Buchdruckerkunst dieser Geist eine wesentliche Veränderung erfuhr. Jene bis dahin nur nach außen gerichtete Thätigkeit und dem praktischen Wirken zugethane Neigung der Gemüther, wandte sich von dem an mehr dem Speculativen und so auch in der Kunst von dem werkthätigen Bilden und Schaffen, mehr dem abstrackteren Zeichnen zu. Zwar werden wir in der Geschichte des Holzschnitts (Xylographie) sehen, daß bereits im dreizehnten Jahrhundert durch die Einführung der Spielkarten ein Anfang mit dieser Kunst gemacht worden war; allein von der Erfindung des Kupferplattenabdrucks finden wir nirgend vor der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts eine einigermaßen zuverlässige Spur. Vergeblich hat man die Arbeiten eines alten Meisters, dessen Werke mit S. E. unterzeichnet sind, dem Francesco Squarcione, Mantegna, Lehrer in der Mahlerey zugeschrieben, oder von einem Blatt, das Andrea da Murano 1412 gestochen haben soll*)

*) S. Palmer (History of Printing) will dasselbe in Museo Pembrockiano gesehen haben.

oder von einer Leidensgeschichte Paul Beheims vom Jahr 1440 gesprochen, da die gründlichsten Untersuchungen diese Arbeit entweder nicht ermittelt, oder in ihnen nur Holzschnitte erkannt haben.

Erst im Jahre 1460, soll Maso Finiguerra, ein Goldschmidt aus Florenz und geschickter Niello-Arbeiter, Schwefelabgüße von seinen Arbeiten in der Kirche St. Giovanni in Florenz gemacht haben, ja, der Abbee Zani hat aus dieser Zeit wirklich eine Originalplatte dieses Meisters zu Paris entdeckt, und der Geschichte der Kupferstechkunst durch diese Entdeckung einen festen Anfangspunkt verschafft. Immerhin mögen jedoch ältere Goldschmiede, wie Wolfgang Aurifaber oder Martin Schön, Werke dieser Art geliefert haben, von denen uns jedoch nichts als Vermuthungen übrig geblieben sind. Finiguerra's schöne Zeichnung setzt bei einem ersten Versuch dieser Art in Erstaunen und dringt uns fast unwillkührlich den Verdacht auf, daß auch er in dieser neuen Kunst schon Vorgänger gehabt habe.

Gleichzeitig mit ihm und dem Verdienst wenig nachstehend, erscheinen die Blätter eines deutschen Meisters, welche mit den gothischen Buchstaben E. S. und den Jahrszahlen 1465 und 1467 bezeichnet sind, welches man ohne hinreichenden Grund für die Chiffer Meister Engelbrechts, des Mahlers, gehalten hat. Ausdruck, Stellungen und Anmuth in den Gesichtszügen und eine leichte Zeichnung geben diesen Blättern einen Werth, den so frühe Erzeugnisse einer neuen Kunst selten zu haben pflegen; ein zweiter Um-

stand, der zu der Vermuthung berechtigt, diese sey auch unter den Deutschen schon in längerer Uebung gewesen — und so mögen denn wohl Deutsche und Italiener, ohne darum von einander gelernt zu haben, fast gleichzeitig auf die Erfindung derselben gefallen sein. Was die Behandlung betrifft, so sind in diesen ältesten Stichen die Schraffirungen fein und in einer Richtung neben einander gelegt, die Zeichnung einfach, bedeutend und großartig, von künstlichen Lichteffecten jedoch wenige oder keine Spur. In Italien arbeitete unmittelbar nach Finiguerra, Baccio Baldini (il monte santo di Dio von 1477) mit Glück an der Ausbildung der jungen Kunst. Sandro Filipepi, Sandro de Boticello genannt, geb. 1437, ein Schüler Filippo Lippis in der Mahlerey, lieferte ihm die Zeichnungen zu seinen Platten, und arbeitete oft mit ihm gemeinschaftlich. Gleichzeitig hatte Andreas Mantegna, der Mahler, geb. 1431, in Rom von der neuen Erfindung des Goldschmieds Finiguerra gehört, und versuchte sich nun auch in dieser neuen Kunst; ein Umstand, der Viele verleitet hat, ihn als den Erfinder derselben zu nennen. Doch kommt ihm gleich die Ehre der Erfindung nicht zu, so gebührt ihm doch die, der ersten glücklichen Anwendung der neuen Erfindung. Sein Umriß ist rein, seine Blätter werden durch leicht angedeutete Schatten schon zu Bildern, und durch Abstufung der Lichter zu Zeichnungen, welche mehr als bloße Conturen liefern. Auch die erste Anwendung des Kupferstichs zu größern figurreichen Werken (sein Triumphzug aus Mantua) ging von ihm aus. Mantegna, des-

sen Styl in der Zeichnung dem antiken Basrelief verwandt ist, und der sich in scharfcontrastirenden Lichtern gefällt, hatte dadurch allerdings als Kupferstecher Vorzüge vor seinen Mitbewerbern; denn ein Styl dieser Art ist es gerade, der der Kunst des Kupferstechs am meisten zusagt und entspricht, eben weil es dabey weniger auf Lichtabstufung und Perspective, als auf Hervortreten der Gestalten und starke Beleuchtung ankam. Das Mahlerische seiner Blätter (seine Grablegung) sichert ihm einen dauernden Ruhm. Unter denen, die ihm hierin nachstrebten, Marcello Fogolino, Guil. Campagnola, Gio. Mar. da Brescia, Nicoletto da Modena, Gir. Mozzetto u. a. verfielen mehrere dadurch in Irrthümer, daß sie der mahlerischen Wirkung — die die schlimmste Klippe, der mit Formen und Lichtern allein beschäftigten Kupferstechkunst ist — allzusehr nachstrebten. Gio. Ant. de Brescia und Rabotta ahmten Mantegna am glücklichsten nach. Durch sie erhielt sich unter den italiänischen Künstlern dieser Zeit diejenige Objektivität, und das Streben nach äußerm Ausdruck des Seelenzustandes, kurz, nach dem in die Sinne Fallenden und nach Handlung, welche überhaupt lange der Charakter der italienischen Kunst blieben, während in Deutschland technische Vollendung und eine gewisse vorherrschende Subjectivität der Gestalten, ein in sich vertiefter Geist und seelige Ruhe das allgemein geltende Ziel der Kunst wurden. Die Abwege, zu denen dies Streben führen mußte, liegen zur Hand und wir werden sie in der Geschichte der deutschen Kupferstecherschule nur zu bald kennen lernen.

Die Italiener hielten sich davon fern. Hier blieb diese Kunst, was sie sein soll, frey und selbstständig schaffend in ihrem Gebiete, und unabhängig von der Dienstbarkeit gegen die Mahlerey, in Bezug auf Färbung und Wirkung. Was der italienischen Kupferstechkunst dabey so wesentlich zu Statten kam, war, daß Raphael und seine große Schule ihr früh diejenige Wirksamkeit anwies, die ihren Kräften und Mitteln entsprach, während der Geist der deutschen und Niederländischen Mahlerey, auch die Kupferstechkunst, welche mit den übrigen zeichnenden Künsten in ununterbrochener Wechselwirkung steht, durch das Streben nach technischer Vollendung und Detailausführung fast unvermeidlich auf Abwege hinführen mußte. Das gute Glück der Italiener aber, oder der Impuls der Zeit war es, daß neben Raphael gerade ein Mann als Kupferstecher sich erheben mußte, dem es gegeben war, den ganzen reichen Geist Raphaels zu fassen und zu begreifen. Dies war Marc Antonio Raimondi geb. 1488, zu Bologna und Schüler Francesco Francias (gewöhnlich Marc-Anton genannt) und nach 1527 gestorben, der in richtigerer geistreicher Zeichnung im Geiste seines Vorbildes von nun an allen seinen Landsleuten als Muster vorleuchtete. Der Geist der Auffassung blieb ihm alles, die technische Vollendung, die Verbindung der Linien galt ihm, was sie war, dagegen nur als Nebensache und ist er gleich als der eigentliche Erfinder eines wirkungsvollen Schraffirens zu betrachten, so zeigt seine Einfachheit und die beständige Rücksicht auf Form und Zeichnung doch deutlich, wie fern er von dem falschen Streben

derer stand, welche durch künstliche = combinirte Strichlagen ein technisches Verdienst geltend machen oder durch Nachahmung des Colorits Bewunderung erwecken wollen. Seine Schraffirungen sind minder glatt und fein, und nicht so rechtwinklich gekreuzt, wie die Alb. Dürers und seiner Schule; er war zu kunstverständig, als daß er hätte durch Linien coloriren, oder der Kupferstechkunst mit Uebergehung ihres eigentlichen Elements, der Zeichnung, eine unabhängige Bahn hätte anweisen oder sie mit der Mahlerey in einen Wettkampf hätte verwickeln wollen, in dem sie nothwendtg verlieren mußte.

II. Periode. Von Marc=Antonio bis zu den Caracci.

Die Größe Marc=Antons bestand mehr in dem Geist, mit der er die Zeichnung seiner Vorbilder auffaßte, mehr, als in seiner technischen Vollendung, mehr in seiner Empfänglichkeit und seinem Vermögen, das in sich Aufgenommene treu und charakteristisch wieder zu geben, als in einer ausgesprochenen Schöpferkraft. Von eigenen Erfindungen hat er daher auch nichts hinterlassen; allein seine und seiner Schule Blätter nach Raphael (z. B. der Kindermord, an dem Raphael selbst den Contour gestochen haben soll), sind ewige Denkmahle seiner Kunst, und selbst für das Verständniß seines Vorbildes wesentlich hülfreich. Die Blätter (Nativita, die allegorischen Figuren, die Schlange mit dem Jüngling u. a.) nach Fr. Francia athmen den stillen innigen Geist dieses Mahlers; die Platten zu den ausschweifenden Scenen Guil. Romanos, die

Aretin besang, und welche Clemens VIII. zerstören ließ, führten den Künstler ins Gefängniß, so ansprechend waren sie; Mich. Angelo's Größe spricht aus seinen Nachbildungen dieses Meisters; doch vor allen ist es Raphaels kindlich spielende, und dennoch tiefe Phantasie, die sein Grabstichel mit unerreichter Vollkommenheit wiedergiebt. Durch diese Meisterstücke war für eine lange Zeit hin der Charakter der italiänischen Kupferstechkunst entschieden auf den ihr zu kommenden Grundlagen, Zeichnung und Beleuchtung, gegründet und ein Abweg nicht sobald zu befürchten.

Unter Marc-Antons Schülern war Agostin da Venezia als geistvoller Zeichner am hervorstechendsten, in Behandlung der Lichter seinem Lehrer jedoch wesentlich untergeordnet. Seine Linien sind weniger sauber, und verwirrter, doch ist sein Contour trefflich. Darum scheinen die Blätter mit dem gothischen Buchstaben A. V. ihm auch nicht unbedingt zuzukommen, da an diesen oft eine schlechtere Zeichnung erkennbar wird, wenn gleich auch diese im Stich vorzüglich sind. Sein hervorstechendstes Blatt ist: il Stregozzo, die Hexenfarth, wahrscheinlich nach einem deutschen, vielleicht Dürerschen Bilde. Marco da Ravenna und Giorgio Ghisi ahmten Agostino in abentheuerlichen Bildern dieser Art nach. Der erstere, gleichfalls ein Schüler Marc-Antons, übertraf ihn an Reinheit des Stichs, ohne ihn in der Zeichnung jedoch zu erreichen. Er war ein trefflicher Nachahmer seines Lehrers; allein ohne Selbstständigkeit und daher oft übertrieben im Ausdruck. Sein Monogramm S. R.

hat Veranlassung gegeben, daß man ihn, ohne seinen wahren Namen zu kennen, oft Silvestro genannt hat. Beide Schüler Marc-Antons, so wie der Meister, dessen Monogramm ein B. auf einem Würfel bildet, der alte Beatricius genannt und nicht mit Beatrizet dem Jüngern zu verwechseln, (Le Maitre au dé) erhielten in Ganzen den Styl ihres Meisters aufrecht, wenn sie gleich schon Mich. Angelo und seine Schule oft zum Vorbilde wählen mochten. Die Genauigkeit der Strichlagen in dem zuletzt genannten Meister stellt ihn dem Marc-Anton oft nahe, um so mehr, als auch er meist nach Raphael gearbeitet hat; an Zartheit steht er ihm jedoch nach. Giv. Batt. Ghisi, der Vater Giorg. Ghisi's, war ohne Auszeichnung, Mahler, Kupferstecher und Architekt. Sein Sohn (oder Neffe) Giorgio Ghisi kam Marc-Anton als Zeichner nahe (sein Kirchhof, sein Kerker), obgleich er in spätern Jahren in Nachlässigkeit und eine flache Manier (Silen nach Giul. Romano) verfiel. Später ward er nach einer kurzen Periode der Freiheit, wieder sichtbar zaghaft und zeichnet mehr mit Punkten als mit Schraffirungen; hierauf zeugen seine spätesten Arbeiten (Amor und Psyche, Memnon und die Geburt Christi nach Bronzino) jedoch wieder von Bestimmtheit und sorglicher Behandlung ohne Härte. Adam Ghisi, einer seiner Zöglinge, blieb unsicher in der Behandlung, die nach affektirter Leichtigkeit hascht; Eneas Vico aber war durch Zartheit und Leichtigkeit hervorstechend.

Die Reinheit des Stichs, welche diese Meister aufrecht erhielten, verlohr sich nach ihnen in-

deß zum Theil in eine manierirte Leichtigkeit und Uebertriebenheit, welche mit der Ausartung der florentinischen Mahlerschule unter den Nachfolgern Mich. Angelos gleichen Schritt hielt. Giulio Bonasoni, ein Schüler des Mahlers Sabbatini, eröffnete diese Bahn zum Verderben der Kunst. Seine Blätter zeigen ein buntes, reggelloses Gewirr von Schraffiren und kaum kann die geistreiche Auffassung des Gegenstandes (z. B. Madonna nach Mich. Angelo, Flucht der Clelia nach Caravaggio u. a.) für dieses technische Ungeschick Ersatz gewähren.

Von dieser Zeit an ging die Eigenthümlichkeit der italiänischen Kupferstecherkunst auf eine Zeitlang in französischer Nachahmung verlohren, und die Werke Giul. Sanutis (das Bachanal) können nur dazu dienen, uns die Nachlässigkeit in der Ausführung und den Verfall der Zeichnung, die an Carrikatur grenzt, kennen zu lehren, wie sie um die Mitte des 16. Jahrh. in Italien herrschend waren. Nur selten erschienen jetzt Stiche, wie Sanutis Apoll und Marsyas nach Correggio, welche wenigstens einzelne Schönheiten zeigen und einen schlummernden Kunstsinn verrathen; die meisten Stiche dieser Zeit sind wahre Rückschritte in der Kunst, wie sie einem gänzlichen Vorfall gewöhnlich vorherzugehen pflegen, und von dem die herrschende Methode des Aetzens mit ihrer größern Leichtigkeit allerdings den größten Theil der Schuld trug. Unter solchen Umständen und bey der überhand nehmenden Manier in der Mahlerey, konnte auch Giov. Batt. Franco Selmosei da Udine wahrscheinlich gest. um 1580. die Kunst nicht

vor ihrem Versinken schützen, obgleich seine Sujets edler sind und seine Radirung fast der Regelmäßigkeit des Grabstichels gleich kommt. Allein es fehlte ihm an Kraft und Selbstständigkeit, um in dieser Zeit um sich greifender Manier, der Retter seiner Kunst zu werden.

Die alte Schule in der Kupferstecherkunst war mit der Raphaelschen in der Mahlerey zugleich ausgestorben, und die Sucht Mich. Angelo-scher Nachahmung durch geistlose Nachbeter trug das Verderben, das sie in der Mahlerey gestiftet hatte, auch in die Kupferstecherkunst hinüber. Erst den Caracci in Bologna war es vorbehalten, eine neue würdige Nachahmung der Natur zum Zielpunkte der zeichnenden Kunst überhaupt zu erheben, und sie wurden so, wie die Gründer einer neuen Mahlerschule, so auch die eines neuen, achtungswerthen Strebens in der Kupferstecherkunst.

III. Periode. Von den Caracci bis auf unsre Tage.

Die Stifter der neuen akademischen Schule und deren Zöglinge beschäftigten sich mit Ausnahme Dominichinos sämmtlich damit, ihre in dem neu erfundenen breiten Styl, umfassender Composition und großen Lichteffecten angelegten Bildern auch in Kupfer zu stechen oder zu radiren. Hervorstechend in dieser Kunst war unter ihnen jedoch nur Augustin Caracci geb. 1557, gest. 1601, dessen Streben dahin ging, die ursprüngliche Reinheit und Einfachheit des Grabstichels wieder zu Ansehen und Achtung zu erheben. Hanibal, der in dieser Kunst jedoch

weit hinter ihm zurück blieb, zerriß durch seine Streitsucht nur die Einheit in dem Streben dieser Künstler. Die Vollendung des Technischen im Stich so weit sie durch ein geregeltes Schraffiren zu erlangen ist, und eine strenge Auswahl in dem, was sein Grabstichel nachahmte, sicherten ihn vor den Fehlgriffen seiner manierirten Vorgänger. Er hatte von Cornelius Cort die Fortschritte kennen gelernt, welche die Technik der Kupferstechkunst in Deutschland und den Niederlanden gemacht hatte; seine Erfahrung im Modelliren und im Niello aber bewirkte, daß er bei allem Streben nach technischer Vollendung, nie die Form aus den Augen verlohr, und daß jene Ausbildung des Stichs ihn immer nur als Mittel zu dem Hauptzwecke seiner Kunst, der Zeichnung und Darstellung dienten. So vereinigte er, als der Schöpfer einer neuen Stichmethode in Italien die großen Grundsätze der Schule Marc-Antonio's, mit den höhern technischen Kunstmitteln, welche die deutsche Schule unterdeß durch Golzius, Calvart und Andere kennen gelernt hatte. Die höchste Ausbildung des Schraffiers, die mannichfaltigsten Verbindungen und Schwingungen von Strichlagen unter einander, nach den Foderungen des Gegenstandes, immer mit Rücksicht auf edle Zeichnung, waren sein großes Verdienst. Seine mehrsten Blätter, sobald er sich von dem schädlichen Einfluß seines frühern Meisters, Pell. Tibaldi, freigemacht hatte, sind eigne Erfindungen oder nach Correggio und Tintoretto. Nach ihm artete die Freiheit seines Grabstichels jedoch bald wieder zur Flüchtigkeit aus. Zwar war Franz Villamena gest.

1625, ein würdiger Nachfolger Aug. Caracci, und Fried. Barozzi selbst ging auf die mahlerische Wirkung des Stichs mit Glück ein, indem er Lichter und Schatten mit Lokaltinten nuancirte; allein dennoch kam durch die freiere Aetzmanier Carlo Cesios, geb. 1626, der in großen Blättern jedoch voll Wirkung ist, und Gio. Batt. Gallestruzzis, um 1650 eine verderbliche Leichtigkeit empor, die in dem Mißbrauch der Radiermittel ihren ersten Grund hatte. Doch schon Peter Sanctius Bartoli, geboren 1636, verschmolz die Leichtigkeit dieser Schule wieder mit der Kraft und mit dem Fleiß ihres Gründers. Durch die Vereinigung des Grabstichels mit der Nadel wußte er seinen Platten eine erhöhte Wirkung mitzutheilen, und da sein Blick scharf genug war, um zu erkennen, daß unter allen Vorbildern des Kupferstechers, diejenigen Bildungen, welche sich dem Plastischen des Basreliefs nähern, die Günstigsten sind, verwandte er seine Kunst besonders auf die Nachahmung alter Basreliefs und derjenigen Werke Rafaels, welche ihnen in Styl verwandt sind. Durch diese Rückkehr zur Antike, rettete er sich und seine Zeit aus der Manier und führte den verirrten Kunstgeschmack zu reinrer Naturanschauung zurück. Dies war der feste Anhangspunkt, an dem sich nach und nach das folgende Jahrhundert wieder zum wahren Verständniß der Natur erhob, und Sante Bartoli hat das Verdienst zu diesem Aufschwunge, durch seine glückliche Nachahmung der Antiken Roms (von denen er mehrere zusammenhängende Werke herausgab) den ersten Anstoß gegeben zu haben. Seine eignen Er-

findungen, so wie sein Hylas und seine Anbetung nach Rafael, bekunden den Einfluß seiner Studien auf seinen Geschmack.

Es fehlte ihm nicht an Nachahmern und an solchen, auf die sein Beispiel fortwirkte; wir nennen unter diesen die Brüder Aquila, von denen der eine, Peter uns durch seine Constantins-Schlacht, sein Geschick für Handlung und Gruppirung; der andere Farao aber uns sein Verständniß des Geistes der Antike durch mehrere Stiche von Statüen und Basrelifs bewährte. Dieser Geist der Nachahmung Bartolis ward durch Bartolozzi (siehe England) und die Dorigny's (siehe Frankreich) unmittelbar bis an das Zeitalter Mengs und Winkelmanns fortgeführt, während der Venezianer Marco Gettari (geb. 1703) sich aus lauter geraden Strichen eine eigene, durch feine Lichtübergänge gefällige Manier bildete, die durch Weichheit Beifall fand, in der Zeichnung und dem Geist aber bey ihrer Unbestimmtheit zurück blieb (Blätter nach Piazzetta). Mit dieser Zeit aber erhob sich ein Künstler in Italien, der das neue Aufblühen der Kupferstechkunst in Italien entscheiden sollte, und dessen Beispiel der hohe Glanz zu danken ist, zu dem sich diese Kunst in unsern Tagen jenseit der Alpen erhoben und von da rückwürkend über England, Frankreich und Deutschland verbreitet hat. Volpato, früher Mitschüler Bartolozzis in Venedig bey Wagner, war dieser Mann. Gleich bey seinem ersten Blättern, die er nach Raphaels Stanzen in Rom ausführte, zeigte sich das hohe Verdienst, daß seiner Behandlung und in geringerem Maaße auch seinem Geiste der Auf-

fassung gebührte. Zwar war die Zeichnung noch nicht ohne Tadel, allein in Hinsicht auf Licht und Schatten, auf mahlerische Wirkung überhaupt, hatte Volpato alles geleistet, was von einem Zeitalter zu verlangen war, in dem man Raphael erst von neuem zu verstehen anfing. Grabstichel und kalte Nadel verbanden sich bey seiner Arbeit auf das Glücklichste, und mit großem Freimuth leitete er junge Künstler zu den Geheimnissen seiner Kunst an. Die Logen und Arabesken, das klementinische Museum folgten bald seinen ersten Leistungen und der Geist der Gediegenheit ward durch diese Arbeiten von neuem erweckt. Als ausübender Künstler bestand sein größtes Verdienst in der Berücksichtigung der mahlerischen Wirkung seines Vorbildes, der Vertheilung von Licht und Schatten und der Perspektive durch einen überaus zarten Grabstichel.

Unter seinen Zeitgenossen ging Domenico Cunego, geb. 1727, trefflich auf seinen Geist ein. Dieser ergriff besonders die Größe Mich. Angelos mit Vorliebe, wenn gleich er weder die Sauberkeit, noch die Zartheit Volpatos erreichte. Er radirte meistens in geregelten Schraffierungen und führte seine Blätter mit dem Grabstichel aus. Giov. Batt. Piranesi, als Architekt mittelmäßig, zeichnete sich um 1760 als Kupferstecher in dem Fache der Architectur durch eine dreuste und sichre Nadel aus (Ansichten alter Gebäude, Vasen und Candelaber.) Allein unter allen Zöglingen Volpatos sollte keiner den Ruhm Raphael Morghens geb. 1758 zu Neapel, erreichen. Sein Vater Phil. Morghen, war ein mittelmäßiger Kupferstecher; allein mehr

als seine Lehren, bildeten Studien nach der Natur den jungen Raphael aus. Seine ersten Blätter, der Maskenzug 1778, in Callotscher Manier, lenkten schon die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber auf den 20jährigen Jüngling; er ward nun Schüler Volpatos; stach als solcher den Christus im Oehlgarten nach Sadeler, die Theologie und Poesie nach Raphael, hierauf die Messe von Bolsena, und bewährte seine fortschreitende Kunstbildung durch die Jagd der Diana nach Domenichino (1789), die Aurora nach Guido (1787), in welcher die Radirung schon bedeutend hinter den Grabstichel zurücktritt, die Madonna della Seggiola (1794), Madonna del Sacco nach Andrea del Sarto und endlich die Transfiguration (1795). Zu dieser Zeit war Morghen der Technik seiner Kunst zu solchem Grade mächtig geworden, daß er, der erste unter den Italiänern, nun auch kleine Beiwerke, mit hoher Vollendung auszuführen und selbst im Porträt auf mahlerische Wirkung zu rücksichtigen anfing; Stoffe Haare, Frisuren und dergl. wurden von ihm mit wahrhaft deutscher Genauigkeit ausgeführt. Allein wie wenig er darüber den höheren Zwecken der Kunst entsagte, bewies bald darauf sein Abendmahl nach L. da Vinci, nicht allein sein vollendetstes Werk, sondern auch eines der schönsten Blätter überhaupt, welche zu finden sind. Wirkungsvolle Kraft und Zartheit vereinigen sich hier auf unnachahmliche Art und zugleich erregt es die Bewunderung aller Kenner, wie durch eine so einfache, etwas gestreckte Schraffirung so viel Rundung und Weichheit der Form zu erlangen war. Das Geheimniß besteht

aber in der Lage seines Schraffiers, welches mehr lange und verschobene, als rechtwinkliche Quadrate bildet, durch welche letztere freilich mehr Detailausführung und klare Schatten erreicht werden. Raphaels Methode in diesem Blatte gilt mit Recht für den höchsten Triumph der Strichmanier. Kurz vor seinem, 1803 erfolgten Tode, stach er nun noch die Bildnisse der Dichter (Dante, Arioſt, Petrarca und Taſſo, in denen der Anfang einer weichlichen und affectirten Manier zu erkennen ist; die Transfiguration, im Ton das vollendetste seiner Blätter, ward vollendet und bewies, bis zu welcher Höhe Raphael die Lehren Volpatos, in Bezug, auf harmonische Wirkung des Stichs auszubilden verstanden hat, wenn gleich aus eben dieser Vollendung die Besorgniß entsteht, daß die Nachahmung dieses Styls die italiänische Schule leicht auf einen Abweg, den sie bisher glücklich gemieden hat, nehmlich zu einem allzu eifrigen Streben nach mahlerischer Wirkung auf Kosten der Zeichnung und der Form, führen könnte.

Ein Mitschüler Morghens bey Volpato, war Giov. Folo; sein Styl gleicht mehr dem Cunegos und geht lieber auf großartige Form, als auf gewinnenden Vortrag hinaus. Das Ernste, das Kräftige gelingt ihm (Madonna delle Candelabri) besonders wohl; doch ist auch sein weicherer Adam und Eva lobenswerth, wenn gleich an Harmonie den Stichen Morghens nicht zu vergleichen. Sein Andreas nach Domenichino gilt mit Recht für sein bestes Werk; kleine Bilder aber gelingen ihm nicht. Mehr harmonische und gefällige Wirkung, besonders in lichtvol-

len Bildern, erreicht Peter Bettellini (Grablegung nach A. del Sarto). Wirkung, Zeichnung und seelenvoller Vortrag sind seine Vorzüge: die Abstufung der Lichter, oder die großen Schattenmassen gelingen ihm weniger (Madonna nach Correggio) als kleine, zartgehaltene Bilder. Dergleichen ist Peter Anderloni's großartiger Zeichnung günstiger, die zwar nicht immer fehlerfrey ist, doch das Gewaltige und Große (Moses nach Pouſſin) leicht und gewandt ergreift. Wie tief er den Geist seines Vorbildes erfaßt, beweißt seine Ehebrecherin nach Tizian, zugleich ein Muster vollendeten Stichs; nur wird dieser, nach französischer Art, oft allzu glänzend und prunkend. Anmuth in Formen beweißt seine Madonna nach Tizian; und technische Geschicklichkeit in Nachahmung von Stoffen, sein Christus nach Landenſis. Pietro Fontana, der die Kühnheit der englischen Schule mit der Weisheit seines Lehrers zu vereinigen strebt (Ecce Homo nach Guercin) Ign. Pavon, ein Spanier, der in großartigen Effekt Anderloni nachringt (Madonna nach An. Caracci) Giov. Garavaglia, der durch eine Herodias nach Lovino, einen kräftigen Grabstichel bewährt hat, Roſaspina, welcher mehr einer glänzenden und bestechenden Behandlung nachstrebt, Piet. Bonato, der das Kräftige, selbst in zarten Bildern erreicht, dabey aber zuweilen die Form vernachläſſigt, Gius. Benoglio, dem es nur an Harmonie gebrich, der mildere Fel. Zuliani, der zarte Giberti, der leichte Dallarocca, Mich. Biſi, einfach und harmonisch (Madonna nach Lovino) alle diese rin-

gen diesen Meistern nach. Nach ihnen verdienen Lasinio, als geistreicher Skizzist (Campo santo von Pisa) L. Rossini und Pinelli, (Costumi di Roma) Rainaldi und Rampoldi, Toschi (Einzug Heinrich IV nach Gerard) Palmerini, Ant. Perfetti, Porporati, Schiavone (Himmelfarth der Madonna nach Tizian) als Künstler des zweiten Ranges genannt zu werden. Durch diese Künstler ward mit der Vervollkommnung der Kunst, die Liebhaberey für sie dergestalt verbreitet, daß Italien jetzt mit achtenswerthen Kupferstechern überfüllt ist, welches dann wieder auf die rechte Kunstbildung nachtheilig zu wirken, kaum verfehlen kann. Bey dieser Gefahr ist es das Glück der Italiäner, daß sie an Jos. Longhi einen Meister besitzen, der, so wie er den Schlußstein ihrer ganzen Schule ist, zugleich durch seine Freiheit von aller Manier und seine hohe Meisterschaft, ihrer Schule auf lange hin Dauer und Nachruhm sichert. Die höchste technische Vollendung in ihrer richtigen Unterordnung unter Zeichnung und Form, die mahlerischte Wirkung durch Verbindung der Radierung mit der kalten Nadel, ohne Verletzung des Hauptstrebens seiner Kunst, Formen und Lichter, vereinen sich in ihm mit bewundrungswürdiger Auffassung und schöner Wahl seiner Gegenstände. Was Longhi in jener freien Manier durch seinen Philosophen nach Rembrandt, und das Porträt eines Unbekannten nach ebendemselben geleistet hat, ist in Bezug auf Lichteffecte unerreicht. Dennoch modifizirt sich seine Strichart nach jedem Gegenstande mit bewunderungswürdiger Freiheit. Seine Maddalena nach Correggio ist ein Be-

weis, wie viel der Stich von dem Verhältniß der Tinten unter einander, abgesehen von den Lichtern wiederzugeben vermag und darf; die Lichter im Schatten und die Durchsichtigkeit des letztern ist von Niemand weiter getrieben worden. Seine Mittel dabey bestehen einfach in einem gestreckten abwärts gerundeten Schraffire mit Zwischenarbeit von kurzen Strichen, welche im Lichte zarter, im Schatten stärker erscheinen, und die bey starken Tinten kräftiger, bey milderen weicher geschnitten sind. Dies ist die Grenze der Kunst: weiter (und vielleicht kaum so weit) darf das Streben des Kupferstechers, zu Coloriren, nicht gehn; Longhi hat hierin das Aeußerste seiner Kunst erreicht und der Uebergang aus dieser Grenze in Manier und Verfall steht nahe bevor. Zugleich aber beweißt sein Hesekiel nach Raphael, durch seine plastische Gestalten, daß er die wahren Zwecke seiner Kunst vollkommen kennt und würdigt; das Hervortreten der Gestalt ist hier unnachahmlich und dies Blatt genügt an und für sich, jeden Kunstverständigen zu überzeugen, worin eigentlich der Vorwurf der Kupferstecherkunst bestehe. In Sposalizio von Raphael aber hat Longhi gezeigt, wie der Kupferstecher mit Bildern zu verfahren habe, in denen ein allgemeines heitres Licht ohne große Contraste sich gleichmäßig über alle Gestalten verbreitet; die einfachste Behandlung, die höchste Harmonie des Stichs kann hier allein zum Ziele führen: zarte Zeichnung und seelenvolle Darstellung des Geistigen durch die Form, haben Longhi eine Schwierigkeit zu lösen gestattet, die bis auf ihn fast unauflöslich erschien — in dieser Beziehung (in Absicht auf glücklich überwundene Schwierigkeit) ist

dies Blatt sein größtes Werk, wie das der kupferstechenden Kunst überhaupt, es läßt sich von ihm sagen, daß er darin das Aeußerste erreicht hat, was durch Zeichnung in einer Farbe (und das ist der Kupferstich) zu erreichen ist, wenn diese Zeichnung ein mehrfarbiges Bild nachzuahmen unternimmt.

B. Deutschland.

I. Periode. Von der ältesten Zeit bis auf Albrecht Dürer.

In Deutschland machte indeß, nach jenem ersten und unbekannt gebliebnen Meister, den wir nur nach seinem Monogramm, dem gothischen E. S., kennen, die Kupferstechkunst schnelle und große Fortschritte. Franz von Bochholt mit dem Monogramm F. V. B., gehört hier jedenfalls zu den ältesten nahmentlich bekannten Meistern. Der Goldschmidt Wolfgang Aurifaber, der sich selbst mit der Jahrszahl 1477 bezeichnet hat, war wohl ein Zeitgenoß von diesem und die beiden Israel von Meckenem, Vater und Sohn aus dem Münsterschen, schließen sich diesem so nahe an, daß der Jüngere mit Wahrscheinlichkeit für Bochholts Schüler gilt. Mit diesen lebte Zwoll oder Zwott und einer der ältesten deutschen Meister Martin Schoen, ein Schüler, entweder des alten Formenschneiders Ruprecht Rust oder eines Franz Stoß. Martin Schoen, dessen Leben in die Blüthenzeit der van Eyk'schen

Schule fiel, und der in Italien (wo er Martino di Anversa genannt wurde) Peter Perugino kennen gelernt hatte, bildete sich zwischen beiden Mahlerschulen hindurch einen eignen Styl, der nur in seinen Hauptzügen dem van Eykschen Kunstcharakter angehörte. Auch ahmten er und seine Vorgänger, Bochholt und Meckenem, fast nur van Eykſche Bilder nach; der Erste die Verkündigung, der Zweite die sterbende Maria. Mehrere Brüder Martin Schoens, so wie ein Barthel Schoen, der jedoch keiner derselben war, folgten dem Rufe dieses großen Meisters, welcher wahrscheinlich 1486 starb. Martin Schoen ist häufig mit dem Mahler Hypsch, Martin Schöngauer, welcher 1499 starb, ja selbst mit Sebastian Merker aus Ulm, der noch 1526 lebte, verwechselt worden.

Unter den nächsten Schülern und Nachahmern Martin Schoens, nennen wir hier nur als vorzügliche Meister Martin Zagel oder Zatziger, welcher mit einem höchst charakteristischen Styl und hoher technischer Vollendung um 1660 blühte. Seine spätern Arbeiten (ein Turnier in München) verrathen jedoch ein abnehmendes Kunstvermögen. Albert Glockenton ahmte Martin Schoen strenger nach, während Wenzel von Olmütz mit geringerem Verdienst sich dem Style Albrecht Dürer's näherte. Eine Zusammenstellung der deutschen Kupferstechschule mit der gleichzeitigen Italienischen, oder Martin Schoens mit Mantegna und Baldini, lehrt die verschiedenen Richtungen ziemlich deutlich kennen, welche die Deutsche von der italienischen zeichnenden Kunst überhaupt und in allen Zeiten

trennte. Fleiß und technische Genauigkeit, ein ruhiger und sich selbst beschauender Geist, kurz das Subjective und Individuelle in Mienen und Gebehrden sind zugleich Gegenstand und Hauptziel der deutschen Kunst, während Handlung, äußerlicher Ausdruck der Leidenschaft, großartige und wirkungsvolle Form, mit Verachtung kleinlicher Details, kurz, das Objective und in die Sinne fallende, überall das Wesen der italienischen Kunst ausmachen und begrenzen. Eine Vereinigung beider Richtungen des Kunststrebens in eine gemeinsame und harmonische Zusammenwirkung müßte den höchsten Zwecken der Kunst entsprechen, und hat dieselbe auch wirklich, wo sie sich für kurze Zeit vorfand, zu ihrem höchsten Gipfel erhoben und ausgebildet.

II. Periode. Albrecht Dürer und seine Schule.

Mit dem 16ten Jahrhundert erstand in Deutschland ein Künstler, der in der Mahlerey, der Sculptur und der Kupferstechkunst groß, den eigenthümlichen Charakter der deutschen Schule in der Mahlerey, wie in der Kupferstechkunst, bestimmen und fest begründen sollte; etwas, das nicht geschehen sein würde, wenn er nicht selbst ein vollkommner Abdruck des deutschen Nationalgeistes zu seiner Zeit gewesen, und diesen in seiner vollen Eigenthümlichkeit in seiner Person zurückgespiegelt hätte. Dieser Mann war Albrecht Dürer, 1771 zu Nürnberg aus einer ursprünglich ungarischen Familie gebohren und anfangs der Schüler seines Vaters, eines geschickten Goldschmieds, dann des Mahlers und Formschneiders Wolgemuth. Dürer lernte Italien und die

Niederlande kennen, doch unbeschadet der eigenthümlichen Richtung seines Kunstgeschmacks, der durch Wort, Beispiel und Schrift den allergrößten Einfluß auf die Kunstbildung der Deutschen überhaupt auszuüben bestimmt war. Er starb 1528 an der Auszehrung; Druck und Mißgeschick hatten sein ganzes Leben, trotz der Verbindung mit den angesehensten Männern seiner Zeit, verkümmert und seinen Geist in Schranken zurückgehalten, die er zu übersliegen gebohren war. Innerhalb dieser Grenzen aber ist er auf alle Weise unsrer Bewunderung würdig. Sein auf das Technische gewandter Kunstsinn, vielleicht eine Folge seiner ersten Beschäftigung mit der plastischen Kunst, seine Fähigkeit für Auffassung des Realen und der Erscheinung, bey geringer Phantasie, gab der deutschen Kunst seiner Zeit ihre entschiedene, noch immer nachwirkende Richtung. In der Auswahl seiner Vorbilder zeigte sich mangelhafter Geschmack, und im Idealen selbst ist er schwerfällig, kalt und wenig frey. Ob er Raphael gekannt oder verstanden habe, ist eine schwer zu beantwortende Frage; sein Geist war wenigsten entschieden ein andrer. Eben so unausgemacht ist, ob er auch selbst Formschneider war, oder nur die Zeichnungen zu seinen Holzschnitten, wie zu Reschs Triumphzug Maximilian I. lieferte. Sein eigenthümlichstes Verdienst bleibt immer die Treue und Wahrheit, mit der er das Erscheinende wiedergab, mochte es nun schön oder häßlich (seine Fortuna) sein. Seine zahlreichen Madonnenbilder sind als Bilder aus dem wirklichen Leben des höchsten Preises werth; sein Effet de la jalousie ist die Natur selbst; doch

als nachahmender Künstler am größten zeigt er sich im St. Hubert, in St. Eustach und im verlohrnen Sohn, wogegen seine spätern Madonnen von 1520 ab, denen aus den Jahren 1511, 1518 und 1520 unähnlich, das Materielle und Handwerksmäßige seiner Begriffe von Schönheit erkennen lassen. Seine Bildnisse (Pirkheimers, Erasmus, Friedr. v. Sachsen) sind in dieser Gattung das Höchste, was die deutsche Schule leisten konnte. Als ausübender Künstler wird ihm die Erfindung der Aetzmanier zugeschrieben, jedoch ohne zulänglichen Grund; vielleicht machte er zuerst einen größeren und freieren von der Nadel.

Der realistische Sinn dieses Meisters, ging mit seinem Streben nach technischer Vollendung auf seine zahlreiche Schule über, welche in dem geistigen Aufschwung hinter der gleichzeitigen Marc-Antonioschen Schule in Italien jedoch eben deshalb weit zurück blieb. Zunächst versuchte es Lukas Cranach, sein Zeitgenosse, geb. 1472, gest. 1553, ohne Glück, da bey ihm der Sinn für Colorit und Farbe offenbar vorherrschend war, auch der Kupferstechkunst die ihm eigene Kühnheit mitzutheilen. Den Gebrauch der Nadel kannte er zwar nicht; allein seine Grabstichelarbeit (im h. Chrysostomus, und den Bildnissen der Herzoge von Sachsen) ist so wunderbar frey und leicht, daß sie leicht Dürer zu der häufigeren Anwendung der Nadel den ersten Anlaß gegeben haben kann. Balduin Grün, eigentlich Formschneider, stach nur wenig in Kupfer; mehr als er, näherte sich Jacob Bink, nicht mit dem Meister J. B. zu verwechseln, dem großen Mei-

ster. Als Zeichner steht er über Dürer, in der Ausführung ihm jedoch nach; sein Verdienst ist, selbst in sehr kleinen Blättern, auf Schönheit der Form hingestrebt zu haben. Heinr. Aldegrever (Aldegraf) war ein knechtischer Nachahmer seines Meisters, den er nur in der Zeichnung des Nackten übertraf. Kräftige Wirkung durch feine Striche ohne mühsame Vollendung, ist sein Verdienst. Alb. Altdorfer dagegen war unbeholfen in der Zeichnung, wie in der Ausführung; etwas minder hart ist Ludw. Krug; Aug. Hirschvogel ward Vorbild in dem Gebrauch der Radierung, und gab ihr Kraft und Wirkung. Seine Zeichnung ist, wie seine Behandlung frey, jedoch in menschlichen Gestalten besser, als in der Landschaft. Drey Gebrüder Hopfer, unter denen Daniel der bedeutendste ist (alle drey Daniel, Lambert und Hieronymus, führen die Hopfenhülse als Monogramm) brachten durch die Nachahmung Mantegnas und italiänischer Freiheit in der Zeichnung, die deutsche Schule auf den Abweg fremder Nachahmung. Oft scheint Daniels Styl veraltet (Heiligenbilder und jüngstes Gericht), oft seiner Zeit weit voraus (z. B. in der Weinlese).

Indeß war der Ruf Marc-Antons nicht umsonst in Deutschland eingedrungen. Georg Penz, geb. um 1500, gest. 1550, einer der Schüler Dürers selbst, suchte seinen Unterricht auf; an ihm entflammte sich seine Phantasie, nachdem seine Hand zur technischen Kunstfertigkeit ausgebildet war; ein überaus günstiges Geschick! So strebte er dem hohen Schwung der Italiäner mit deutscher Sicherheit und Fleiß nach,

und vereinte Schönheit der Form, mit Kraft und Ausführung im Stich. Bald erreichte er in der Zeichnung seinen Lehrer Marc-Antonio, während er in der Behandlung seinen Lehrer Dürer selbst überflog; schade nur, daß er lieber selbst erfinden, als Raphael nachahmen wollte! Zu seinen größten Arbeiten gehören: die Einnahme von Carthago nach G. Romano, die sechs Triumphe der Liebe, des Erbarmens, der Zeit, des Ruhmes, des Todes und der Ewigkeit. Barthel. Beham, sein Zeitgenosse, gestorben 1540; strebte ihm nach; auch er hatte (als Schüler Dürers?) in Italien studirt und Marc-Anton bey mancher Arbeit geholfen. Er war weniger selbstschaffender Geist, als Penz, und zog die Anmuth der Größe vor. Seine Vierge à la fenêtre, die Tritonen, die Ringer und einige Porträts sind Vorbilder leichter und geistvoller Auffassung. Durch diese beiden Meister kam ein südliches Feuer und heiteres Emporstreben in die zeichnende Schule der Deutschen, welche Bink u. a. nachahmten. Hans Sebald Beham faßte die komische Niedrigkeit höchst geistreich auf und war in Bauernscenen und mythologischen Gegenständen bedeutend; in einigen Madonnen aber weht ein echter Schönheitssinn, wie ihn fast nur Italien in ihm entwickelt haben kann. Er starb um 1550. Unter der großen Zahl von Nachahmern dieser Meister verdient nur Virg. Solis besondere Auszeichnug, weil er, bey eigener Unselbstständigkeit, je nach der Natur seines Vorbildes vortrefflich oder gering war. Sein Verdienst als Miniaturmahler, verlieh ihm die Fähigkeit, die Trefflichkeit Anderer bis ins Kleinste nachzuah-

men (seine Badestube, die Wiedertäufer genannt), während er zu andern Zeiten, an eine Manier streift, die die Abwege und Verirrungen der Kunst in der nun folgenden Periode schon nahe ankündigt. — Da wir die den vereinten Niederlanden angehörenden Künstler einer besondern Behandlung aufsparen, so schließt mit Solis das Zeitalter Dürers und seiner Schule. Nach dieser Zeit versank die deutsche zeichnende Schule in einen Schlummer der Ermattung, aus dem sie erst in der Mitte des 17. Jahrh. zu neuer Thätigkeit erwachen sollte.

III. Periode. Von der Wiederbelebung der deutschen Kunst durch Merian bis auf die neuere Zeit.

Die Zeiten des 30jährigen Krieges in Deutschland drohten der Kunst mit gänzlichem Untergang. In dieser Zeit der schlummernden Kräfte des Geistes sind nur wenige Nahmen der Aufbewahrung in der Kunstgeschichte würdig. Matheus Merian, geb. 1593, gest. 1651, war mehr Handwerker als Künstler zu nennen. Seine höchst prosaischen Prospekte und Allegorien mußten in dieser unfruchtbaren Zeit, für Kunstprodukte gelten, was sie doch nicht waren. Sein Schüler Joach. v. Sandrart geb. 1606 und Theodor de Bry mit seinen Söhnen, unter denen Nicolaus der ausgezeichnetste war, hätten der Kunst in Deutschland aufzuhelfen vermocht, wenn sie nur hätten zu einem ruhigen Wirken kommen können; allein der Krieg trieb sie umher, oder vertrieb sie vollends. Die Familie der Kilian, besonders Bartholomeus, mußte ihr Talent an

unbedeutenden Porträts verschwenden. Endlich ward Wenzel Hollar, 1607 zu Prag gebohren, eine Stütze der verfallenden Kunst. Seine Landschaften stehen durch poetische Auffassung weit über denen seines Lehrers Merian, mit welcher und geschickter Nadel stach er Ansichten von Heidelberg, Cölln, Luzern und Straßburg, welche noch geschätzt werden; allein auch ihn trieb der Krieg nach England, wo er 1677 starb. Mit ungeheurem Fleiß hat er gegen 3000 Platten gestochen, unter denen Christus unter den Aposteln (1646), die Betende nach Dürer (und Juno nach Elzhaimer, 12 Blätter Insekten, seine Landschaften (1635), der große Katzenkopf, der Sohn des Ehebrechers (1637), das Bildniß Aldoviti's (1649), das Mädchen mit den Melonen (1650) nach Tizian, die ausgezeichnetsten sind. Hollar war der Stifter einer eigenen unnachahmlichen Manier; seine Striche sind frey und leicht, mehr als die der Schule Dürers und zugleich zarter und sorgfältiger, als die seiner Zeitgenossen, sie bestehen aus kurzen Schraffiren, ohne eigentliche Strichlagen, und nähern sich in der Wirkung daher den Radierungen, von denen sie schwer zu unterscheiden sind; es ist deshalb auch wahrscheinlich daß er sich viel der kalten Nadel (Echoppe) bediente*). Allein diese Manier ist der großartigen Wirkung, welche in historischen Bildern erstrebt werden soll, wenig

*) S. über ihn und sein Verdienst John Evelyns Sculptura or History etc. und Georg Vertue Descript. of the Works of W. Hollar, so wie J. S. Semlers Biographie in der Sammlung der Lebensbeschr. Bd. VI.

günstig, wenn sie gleich verstattet, in einem Schmetterling, einem Maulwurf (berühmte Blätter von Hollar) Details auszudrücken, die sich dem bloßen Grabstichel entziehen. Um so bewunderungswürdiger sind Hollars Blätter nach Tizian, in denen eine großartige Auffassung mit technischer Kunstfertigkeit sich auf das engste verschmilzt. Allein bey aller Mannigfaltigkeit des Talents fehlte es Hollarn doch an Eigenthümlichkeit und Schöpferkraft zu sehr, als daß er den Bildungsgang der deutschen Schule hätte bestimmen können.

In dieser Zeit des schwankenden Strebens erfand ein Deutscher, Ludwig v. Siegen, hessischer Obristlieutenant, im Jahre 1643, die sogenannte schwarze Kunst, oder Schabmanier *), welche sich dadurch von der Strichmanier unterscheidet, daß sie statt der Linien, durch Rauhmachen der Platte (Graniren) mittelst eines wiegenden oder radartigen Instruments (Roulette), auf denen darauf das Licht durch Wegglätten mit dem Schabeisen hervorgebracht ward, die Zeichnung darstellt. Allein bey diesem Verfahren, das der Lichtabstufung günstig ist, behält die Zeichnung immer etwas Unreines und Unsichres; die Wirkung ist geringer und der Umriß unklar: zugleich bleibt die Zahl guter Abdrücke auf einige Hundert beschränkt. Das erste Blatt in dieser neuen Manier, die nachher besonders in England, viel Treffliches leistete, war das Bildniß der Landgräfin Am. Elisabeth 1640; später 1657 folgte eine heil. Familie nach Caracci. Hier-

*) S. Einleitung.

auf bildete Prinz Robert, Herzog von Cumberland in England, der auch wohl irrig, für den Erfinder derselben gilt, diese Manier weiter aus, und seine Landsleute ergriffen dieselbe mit großem Eifer (daher auch die englische genannt); während in Deutschland mittelmäßige Künstler diese Methode um allen Ruf brachten. Außer den Genannten war in dieser Zeit überhaupt nur nach Jacob Frey in Luzern geb. 1682, ein Schüler Westerhouts, des Nennens werth. Seine Zeichnung war edler (Maratta war sein Lehrer darin) und seine Wahl fiel vorzüglich auf große, mahlerisch wirkende Bilder. Seine Manier, ohne großen Geist, ist eine geregelte Radierung voller Harmonie und Beobachtung der Lokalfarben; doch ist sein Umriß oft rauh und dennoch ohne Kraft. Die Kopie nach Edelinks heil. Familie wird jedoch der guten Ausführung wegen mit Recht geschätzt. Er starb in Italien, beherrscht von dem kunstwidrigen Geschmack seiner Zeit.

IV. Periode. Neues Aufblühen der deutschen Schule durch Wille, bis auf unsre Tage.

Während in Deutschland alles Kunstvermögen schlummerte, war die Kupferstecherkunst in den Niederlanden durch Edelink ihrem wahren Ziele, Darstellung schöner Form und kräftiger Lichteffekte, wieder zugeführt, in England kühne Zeichnung, in Frankreich mahlerische Wirkung, in Italien geistige Anschauung und lebenvolle Behandlung ausgebildet worden, bis am Schluß des 18. Jahrh. ein Deutscher durch Vereinigung aller dieser Vorzüge in einem eignen Styl der Stifter

einer neuen Schule wurde, welche der Neuitaliänischen an Verdienst wenig nachstehen sollte. Dieser Mann war Joh. Georg Wille, geb. 1717 bey Gießen, gest. 1803, der in Frankreich sich ausbildete und hier eine Schule gründete, von der die neuere Schule in Deutschland und Frankreich ihren Ursprung nahm. Große Sorgfalt in der Behandlung, Fleiß und tiefer Geist in der Auffassung seiner Originale und geschickte Wahl seiner Sujets erhoben ihn über jeden andern Künstler seiner Zeit. Mit bewundrungswürdigem Geist gab er in kleinen Bildern, vor allen aber in der Instruction paternelle nach Terburg, sowohl die Stoffe, als die mahlerische Wirkung des Blattes wieder; das Concert de Famille nach Schalken beweißt eine technische Gewandheit, unter der selbst die mühsame Arbeit des Künstlers verschwindet; eine Menge Stiche nach Holländern z. B. Mieris Strickerin beweisen eine unerreichte Zartheit des Grabstichels; dagegen ist seine Behandlung des Fleisches in größern historischen Bildern oft hart; Beiwerke und Stoffe in Porträts (Bapt. Massa) aber sind meisterhaft. In technischer Vollendung unter ihm, aber an Geist ihm überlegen war Georg Fr. Schmidt, geb. 1712 zu Berlin, gest. 1775, sein Zeitgenosse und langjähriger Gehülfe in Paris. Mahlerische Wirkung war sein Hauptverdienst, und hierin ragt er über alle seine Zeitgenossen, Wille selbst nicht ausgenommen, nach dem er sich bildete, hervor. Er erreichte im Stich nicht selten Edelink an Klarheit und in den Radirungen Rembrandt an Zartheit. (Bildniß des Grafen Evreux und des Erzbischofs von Cambray, der Kaiserin

Elisabeth u. a.) Durch seinen Schüler Joh. Gotthard v. Müller, geb. 1747 ward Wille der zweite Vater der neuern deutschen Kunst. Dieser ergriff die strenge Technik seines Lehrers mit voller Seele, und veredelte sie durch einen höhern Kunstsinn. Die Festigkeit seines Grabstichels, das geregelte, strenge Schraffier, und seine feinen Uebergänge durch alle Wellenlinien des Contours sind Vorzüge, die er mit Wille gemein hat; allein seine hohe mahlerische Wirkung, ohne alle Effecthascherey und ohne Zwang und sichtbare Mühe sind eigenthümliche Verdienste seines Stichs. Die Schlacht von Bunkershill ist ein Blatt von unbestrittener Meisterschaft, Loder nach Tischbein und Dalberg sind bewundrungswürdig zart behandelte Porträts; la tendre mère erinnert an Wille's glänzende Manier, la nymphe nach Jollain ist bey mancher Unvollkommenheit von bewundrungswürdigen Lichtübergängen und zarten Schatten. Schmuzer, der Wille's glänzende Manier bis zum völligen Metallglanz übertrieb und dabey die Kraft des Schraffiers übermäßig erhob, drohte der reineren Kunst, mit einer schweren Ausartung; Müller und sein trefflicher Sohn F. v. Müller, kämpften jedoch mit Glück dagegen an. Der letzte, voll tiefen Eindringens in die großen Meisterwerke der Italiäner, strebte auf harmonische Darstellung der Form hin und zeigte, was er in edler Zeichnung vermochte im Adam und Eva nach Raphael; Johannes nach Domenichino, ist im künstlich kräftigen Schraffier ein Versuch, des am Schwierigen Gefallen findenden Kunstvermögens; seine Madonna di S. Sisto aber

ist die Krone seines Verdienstes. Unmittelbar nach Vollendung desselben starb er sehr jung.

Nach ihm ging die deutsche Schule wieder in mannigfachen Richtungen auseinander. Ein Theil der jungen deutschen Künstler folgte der Künstlichkeit der Schmuzerschen Manier, andre gingen mit der Müllers mehr auf edle Form und Gestalt hinaus, noch andre folgten der Richtung Schmidts auf mahlerische Wirkung, Lichteffect und Nüancirung des Tons. C. Rahl (Darstellung Christi im Tempel nach Fr. Bartolomeo, h. Margaretha nach Raphael) gehört unter diesen, durch Geschmack und gute Wahl zu den vorzüglichsten; K. Heß, H. Lips, reinlich und kräftig, Reindel (Grab des h. Sebaldus) sind in kleinen Blättern Muster von Zierlichkeit. Lutz, Al. Keßler und Seibold wetteifern mit ihnen, John in Wien ist in punktirten Blättern, W. Kobell in Tuschmanier und Piringer in Wien eben darin ausgezeichnet. In strenger Strichmanier, kräftig und rein, sind C. Barth, Amsler, und Ruschweih in Rom; ihre bestimmten Umrisse, und die einfache Arbeit des Grabstichels, welche alle künstliche Beihülfe verschmäht, zeichnete sie aus. Auch Krüger folgt, selbst in kleinen Blättern, diesem strengen Styl; Stölzel dem freieren folgend, ist gewinnender. Chodowiecki, Bause, Fr. Gmelin waren in eignen Landschaften, auch nach Claude, ausgezeichnet; Georg Hackert, trockner und härter in Landschaften nach seinem Bruder, der Calmücke Feodor (Thüre des Baptisteriums in Florenz) geistvoll in Radirungen, Klauber, Böhm, Amsler, Meno Haas, Richter, Jury, Stein-

la, Schwerdgeburth und Fleischmann sind im historischen Fach nennenswerthe Künstler, während Duttenhofer, Darnstedt, Frenzel, Frommel, Günther, Haldenwang, Geisler, Veith, Reinhardt in Landschaften, Graf Mörner aus Schweden in Charakterbildern (römischer Carneval) Klein und Hegi als Thierbildner (G. Minds Sittengemählde der Katze) und Kolbe in eben diesem Fach in unsern Tagen Treffliches leisten. In radierten Blättern sind Bartsch, Ford, Marie Ellenrieder und Koch neben Rheinhard und Frommel; Grimm und Kobell in einfacher Aetzmanier; in der Schabmanier, Wenk, Friedhof und Pichler; in Aqua-tinta, Pressel, Kunz, Kobell; in der Punktirmanier, Dürner, John und Sinzwich ausgezeichnete Künstler. Der Verdienste der Deutschen in der geographischen Kupferstechkunst aber wird weiter unten besonders gedacht werden.

C. Die vereinigten Niederlande.

I. Periode. Von Lucas van Leiden bis auf A. Golzius.

In dem vereinigten Niederlanden waren es die Miniatur-, ja vielleicht selbst die Brief- und Kartenmahler, welche die neuerfundene Kunst des Kupferstechens ausübten und forbildeten. Wie in der Mahlerey, so ging auch in der Kupferstechkunst die deutsche Schule eine Zeitlang parallel

mit der Niederländischen, bis sich zu Anfang des 15. Jahrhunderts beide unter Dürer und Lucas von Leiden, in Hinsicht auf Form, Zeichnung und Auswahl zu trennen anfingen.

Lucas von Leiden geb. 1794, der Schüler seines Vaters Hugo Jacobs und Engelbrechts, ward, wie in der Mahlerey, so auch in der Kupferstechkunst der Gründer einer neuen Schule. Schon zwischen seinen neunten und vierzehnten Jahr stach er den Mönch Servius mit überraschender Gewandheit und Zartheit des Grabstichels. Geringer in der Zeichnung ist die büßende Magdalena, wogegen die nackte Frau (1510) wieder eine Vollendung des Technischen zeigt, die, ohne die ängstliche Genauigkeit Dürers, das Höchste erreicht, was durch Fleiß und Feinheit zu erreichen ist. Nur eines, das Poetische in der Auffassung, der wahre Schönheitssinn mangelt, und das Kalte, Verständige herrscht in diesen Blättern, wie in allen Kunsterzeugnissen der niederländischen Schule nach der Kirchenreformation vor. Die bessern Niederländischen Künstler verließen ihr Vaterland, um sich in Italien an Ideen der Schönheit und begeisternder Wärme zu beleben; andere, wie Holbein, gingen nach England; Scheuflin und Baldwin Grün, die einzigen Künstler höhrer Art, gewannen keinen Einfluß, und Schoreel, Corcis und Orley vereinigten den italienischen Kunstcharakter nicht so glücklich mit dem niederländischen Fleiß, wie Penz und Beham in der Ober-Deutschen Schule gethan hatten. So blieb die niederländische Kunst lange auf dem Standpunkte stehen, zu dem Lucas von Leiden sie

erhoben hatte, ohne sittliche oder organische Vollendung und nur durch die große Gewandheit des Grabstichels, die genaue Perspective und die fast typische Nachahmung einer gewissen nationalen Schönheit ausgezeichnet. Lucas selbst starb 1533 unter den Druck schwerer Hypochondrie. Zu seinen durch Zartheit vollendesten Werken gehört die Bekehrung Pauls (1509); zu seinen kräftigern die Anbetung der Könige (1513); zu seinen figurenreichsten der Calvarien-Berg (1517), in dem besonders die Volksscenen im Vordergrund meisterhaft sind. An leichter und zarter Ausführung stehen die spätern Arbeiten den frühern nach; allein die große Einfachheit und Reinheit der Striche, welche sich der Form trefflich anschmiegen, erwirbt auch ihnen unsere Bewunderung. Dietrich (Thirk von Staren, der noch um 1544 lebte, kam ihm in Gewandheit und Leichtigkeit, so wie in angenehmer Wirkung gleich. Er ist einer der größten Zeichner der Niederländer, innig, edel und kräftig, und dennoch ohne italienische Beimischung. Eva und der kleine Kain (1522), so wie der heilige Bernhard sind Beispiele dieser mächtigen Zeichnung; Christus auf dem Meere und die Sündfluth zeugen dagegen von erhabner, so wie der trunkene Trommelschläger von humoristischer Auffassung; Blätter aus dem gemeinen Leben, wie dies Letztere, pflegte Staren gemeinhin zu radieren. Nach ihm tritt in der niederländischen Schule ein übertriebenes Streben nach technischer Vollendung, auf Kosten des geistigen Aufschwungs, sichtbar hervor. Die Bemühungen in Italien begeisterter Mahler, wie Schoreels, Corcis und Orleys, gingen an dem realistischen Sinn ihrer

Landsleute verloren. Das individuelle Verdienst des Künstlers, nicht mehr das Kunstwerk selbst, ist es, was uns Bewunderung abzwingt. Bey diesen Verschwinden der idealen Seite der Kunst und der materiellen Richtung der Zeit, war es Heinrich Golzius und seine Schule, welche vor allen durch die Ausbildung der Technik unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Mit diesem Geist und einem entschiedenen Sinn für Form und deren Nachahmung ward er Stifter einer Schule, welche die zweite Periode der Geschichte der niederländischen Kupferstecherkunst einnimmt.

II. Periode. Von Heinrich Golzius bis Edelink.

Heinrich Golzius, geb. 1558, gest. 1617, ward in künstlicher und gewandter Behandlung des Schraffiers, in der Reinheit und geglätteten Weichheit der Strichlagen so sehr Meister, (Porträt Cornherts) daß der Gegenstand selbst über der Ausführung für uns oft ganz verschwindet. In seiner Venus und Amor und im Fahnenträger, so wie in der Beschneidung und andern Blättern, hat er durch Feinheit und zarte Behandlung der Striche das Aeußerste in der Schattirung erreicht. Allein bei dieser künstlerischen Vollendung stieg keine Ahnung von geistiger Auffassung in ihm auf, und wo Rafael nachzuahmen war, wie in der Verkündigung, da zeigt sich sogleich sein gänzliches Mißverstehen dieses höhern Geistes. Selbst sein längerer Aufenthalt in Italien konnte ihm dies Verständniß nicht erschließen und bald nach seiner Rückkehr starb er 1617. Seine große Vollendung der

Grabstichelarbeit hatte übrigens für das Technische der Kunst noch den großen Nachtheil, daß man bey der anscheinenden Unmöglichkeit ihn darin zu erreichen oder zu übertreffen, nun meistens zu der Radiernadel seine Zuflucht nahm, um doch etwas zu leisten, was neben Golzius Arbeiten Stand halten konnte, worin denn die Sucht, bloß nachlässig zu skizziren, wieder reichliche Nahrung fand.

Zu Golzius ausgezeichnetsten Nachahmern und Schülern gehören Jacob Motthan, sein Stiefsohn, Joh. Müller und Joh. Saaredam, welche die eigentliche Kupferstechkunst nun völlig von der Radirung trennten. Diese letztere kam von jetzt an besonders bey den Mahlern zur bequemen Vervielfältigung ihrer Skizzen, in Gebrauch, und es ist nicht zu läugnen, daß von Einzelnen unter diesen hierin Treffliches geleistet wurde, wenn dies auch gleich die eigentliche Kupferstechkunst wenig förderte, ja diese selbst vielmehr auf gefährliche Abwege verleitete. Rembrandt v. Rhyn, geb. 1606, gest. 1674, war im Spiel der Licht- nnd Schattenparthieen wahrhaft bewundrungswürdig; Adrian v. Ostade geb. 1610. gest. 1685, ahmte mit leichter Nadel Volksscenen ergötzlich nach; und wetteiferte hierin mit Dusart. Nic. Berghem, geb. 1634, der Landschaftsmahler, wandte die Nadel zur Nachahmung von Thiergestalten an, die er mit Meisterhand zeichnete; Paul Potter geb. 1625, gest. 1654, erlangte eine solche Feinheit der Nadel, daß er in seinen Blättern selbst die Kräuter der Triften zu charakterisiren oder den borstigen Kopf einer Kuh (ein berühmtes Blatt) zu einem Kunstwerk zu erheben verstand. Jac. Ruys-

dael war zu sehr Coloriſt, um in ſeinen Radierungen zu glänzen, denen das Landſchaftliche überhaupt wenig entſpricht. Waterloo iſt dagegen in mahleriſcher Wirkung ſeiner Blätter bewundrungswürdig, und beſonders im Spiel der Lichter faſt unerreicht. Claude Lorrain iſt durch Ideen, Maſſen und Formen groß; Swanefelt, in der Behandlung monoton, iſt durch Lichtwirkung und ſchöne Wahl der Gegenden bedeutend; in mahleriſch wirkenden Entwürfen und Stichen ſind die beiden Bolt Meiſter. Andre wie Pet. v. Laar und Ad. v. d. Kabel trieben die Leichtigkeit bis zu roher Nachläſſigkeit und zeichneten mit wenig ſchwachen Strichen, doch mit unverkennbarem Geiſt. Die Unſicherheit in der Zeichnung, welche ſich hinter dieſer flüchtigen Manier verbarg, wurde durch ſie wiederum gefördert, und ſo ließ ſich bald alles zum Verderben der wahren Kunſt an, als Gerh. Edelink erſchien, um dieſelbe zu ihrer eigenthümlichen Würde und Bedeutung von neuem zurückzuführen.

III. Periode. Von Rubens bis auf die neueſten Zeiten.

Gerard Edelink, geb. 1649 zu Antwerpen war dazu beſtimmt, das, was bei vielen nur einſeitiges Streben und unſichre Ahnung geweſen war, zur Vollendung zu bringen. Was Golzius durch einſeitige Kunſtfertigkeit, die Franzoſen durch mahleriſche Wirkung und Ton, die Italiener aber durch Schönheit der Formen zu erreichen geſucht hatten, vereinigte er alles in eine harmoniſche Richtung ſeines großartigen Kunſtſtrebens. Seine Lehrer Corn. Galle und Fr.

de Poissy, hatte er in der Technik bald erreicht, im Geistigen überflogen; das Leben in seinen Bildnissen (Mad. Helyot) die zarte Behandlung des Fleisches, die Kraft (Bildniß Baugarts), und wiederum seine Weiche (Phil. de Champagne) die einfache und doch zierliche Anordnung (Bildnisse von Le Brun, Blanchard, Hardouin u. v. a.) verdienen unsre größte Bewunderung. Nur in der Wahl historistischer Stoffe war er meistens unglücklich, oder hatte, wie bey den Thesen für die Sorbonne, mit geschmacklosen Aufgaben zu thun. Dennoch sind sein Kreuz nach Le Brün und sein Zelt Alexanders auch in dieser Hinsicht glänzende Werke; das Reitergefecht des L. da Vinci und die heilige Familie nach Rafael aber sind Urbilder technischer Ausführung und großartiger Wirkung, die in Heiterkeit und Freiheit des Vortrags für unerreichbar gelten können. Edelink starb 1707 und hinterließ in seinem Bruder Johann und in seinem Sohn Nikolas geschickte Zöglinge, denen jedoch nur wenig von seinem Geiste aufgegangen war. Seine Manier ging daher mit ihm fast völlig zu Grunde, und der leichte, wild radierende Uebermuth, welcher in seinem Vaterlande nach Golzius und den Gebrüdern Wierx so herrschend geworden war, waltete auch nach ihm fort, so daß er streng genommen nicht einmal für ein Glied der Niederländischen Schule zu halten ist, sondern mit seinem großen Styl allein zwischen den Franzosen und den Niederländern da steht.

Unter den eigentlichen Kupferstechern der Niederlande (die obengenannten waren streng genom-

men nur Dilettanten) hatten die Gebrüder Sadeler, besonders Johann geb. 1550, jene ungestüme subjective Kraft Michel Angelos zu dem herrschenden Styl in der Zeichnung erhoben. Der Graf Heinr. de Goudt geb. 1585, bildete sich eine eigene Manier, die Joh. v. d. Velde knechtisch nachahmte, und in der er die Tiefe und Einfachheit des Grabstichels mit der Leichtigkeit der Nadel trefflich verschmolz, wie unter seinen wenigen Blättern dies sein Tobias mit dem Engel z. B. und andre nach Elzhaimer beweisen. Nach ihm brachte Rubens glückliche Fülle und seine hinreißende Darstellung des Wahren und Wirklichen, zwar die Kunst wieder auf eine bessere Bahn zurück; allein so viel Verdienst auch Vousermann geb. 1610, und sein Schüler Pontius Soutmann geb. 1636, Wilh. Hondius und Schelte à Bolswert um die Nachahmung des Rubensschen Geistes hatten, so ging doch dieser Styl ohne dauernden Einfluß an der niederländischen Schule vorüber, da sein Stifter, Rubens, nicht selbst Kupferstecher war. Eine Theilung der großen Eigenschaften dieses Meisters war alles, was bey seinen Nachfolgern zurückblieb. Vousermann, im Porträt vorzüglich, und im Besitz großer technischer Mittel, ahmte im holländischen Geist, Stoffe und Waffenblicke täuschend nach; seine historischen Blätter sind voll Wahrheit und Leben, seine Köpfe fein und zart; Soutmann ist in starken Lichteffekten Meister; dabey ging er in die leisesten Nüancen seines Vorbildes ein, und besserte oft an seiner Zeichnung im Kleinen; Wilh. Hondius ist mehr geschickter Arbeiter, während Bolswert

die mahlerische Wirkung zu seinem Hauptstreben machte. Alle diese Meister vertieften sich dergestalt in Rubens Styl, daß sie auch in fremden Werken nur Rubens Formen und seinen Geist sahen, was denn bey Nachahmung Tizians und der Caracci oft Mißgriffe genug veranlaßte. Dennoch bildete sich durch die von Rubens ausgegangene neue Erweckung der Kupferstechkunst und Soutmanns Schüler, Jonas Suyderhoef und Cornel. Vischer, wiederum eine treffliche Schule fort, in der die Verbindung des Grabstichels mit der Nadel wahre Triumphe feierte. Suyderhoef selbst war ein höchst genauer und gründlicher Stecher und Corn. Vischer geb. 1610, gest. 1670, bildete die Form, wenn gleich nicht die ideale, zur höchsten Vollendung aus. Sein Contour ist noch jetzt fast unerreicht und im Helldunkel ist er ohne Nebenbuhler unter seinen Landsleuten. Sein Lichtreflex ist fast zu hell; seine Schärfe und Nettigkeit des Strichs bewundrungswürdig; allein diese schönen Eigenschaften führten ihn doch bisweilen zu einer falschen Eleganz, die in den Händen seiner Nachahmer bald zu tadelnswerther Manier ward, in der der Geist Rubens verloren ging. Seine größten Blätter, L'homme au pistolet, die große Katze, seine zahlreichen Porträts, besonders aber die Volsscenen nach Ad. v. Ostade, der Rattenfänger, der Leiermann, die Bauernschenke, Gegenstände in dem Vischers zauberisches Helldunkel das größte Erstaunen erregt, beweisen dies zur Genüge. Diese schöne Aussaat vortrefflicher Eigenschaften, sammelte Gerh. Edelink, um sie zu einem großen Ganzen des Kunststrebens zu vereinigen,

der Fleiß und die Fertigkeit der Franzosen floß in ihm mit den kräftigen Leben der Rubens-schen Schule und dem Helldunkel Vischers in eine gemeinsame Richtung zusammen, die Genialität mit Kunstfertigkeit zu völliger Harmonie vereinigte.

In diesem Zustande überkamen die neusten Zeiten die Kupferstecherkunst in den Niederlanden. Wenn diese im Verhältniß arm an ausgezeichneten Nahmen in diesem Zweige der zeichnenden Künste sind, so daß nach Edelink, Rob von Audenaert geb. 1663, gest. 1743, der mit freier, aber mit nachlässiger Nadel zeichnete (besonders nach Maratta), und Arnold von Westerhout gest. 1725, ein mittelmaßiger Stecher, der Lehrer Jac. Freys, für ausgezeichnete Künstler gelten, so ist dies wohl mehr dem veränderten Kunstgeschmack der Zeit überhaupt, als einer speciellen Ermattung dieses Volks insbesondere zuzuschreiben. Die reine und eigentliche Kupferstechkunst wurde durch den Geschmack für mahlerische Radierungen, in denen die Niederländer (siehe oben) so große Musterbilder geliefert hatten, mehr und mehr verdrängt; in der Arbeit der Nadel dagegen sind Overbeck, van Os, Troostwyck, Janson, Chalon in unsern Zeiten anerkannte und ihrer großen Vorbilder würdige Meister. Die Verbindung des Grabstichels mit der Nadel aber haben Claessens und de Frey in neuster Zeit zu hoher Meisterschaft ausgebildet. —

D. Frankreich.

I. Periode. Erste Anfänge bis auf Callot und Melan.

Die Kupferstecherkunst ging in Frankreich von der Miniaturmahlerey aus, von der sie lange daniedergehalten ward, so daß, während in Deutschland schon die Schule Alb. Dürers, in den Niederlanden die Lukas v. Leyden und in Italien Marc-Antonio blühten, in Frankreich darin noch nichts Großes oder Selbstständiges geleistet worden war. Von den etwanigen Versuchen älterer Goldschmiede im Fach der Niellirungen wissen wir wenig oder nichts; das älteste eigentliche Kupferwerk aber erschien in Frankreich zu Lyon im Jahre 1488 mit den Saintes Peregrinations de Jerusalem etc. von Nic. le Huen nach einer deutschen Beschreibung von Breidenbach und deren Holzschnitten, in Kupfer. Hierauf ist Noel Garnier, ein Zeitgenosse Dürers, der älteste bekannte Kupferstecher Frankreichs; er hinterließ verzierte Alphabete, deren Mittelmäßigkeit, den niedrigen Standpunkt der Kunst um diese Zeit in seinem Vaterlande bezeichnet. Nach ihm ward unter Franz I. die Kunst in Frankreich durch italiänische Künstler zuerst zu eigener, wenn gleich noch abhängiger Thätigkeit angeregt. Der Bau und die Verzierung Fontainebleaus durch Mahler und Bildhauer aus Italien, erweckte den schlummernden Kunstsinn der Franzosen. Eine Verbindung von Kupferstechern, die man gewöhnlich die Schule von Fontainebleau nennt, radirte die Frescobilder und Dekorationsmahlereien dieses Lustschlosses

Franz I, freilich in noch flüchtigerer und unkünstlicherer Art, als diese Mahlereyen selbst waren, allein für einen ersten Anfang doch nicht ohne Verdienst. Von dieser Unterordnung der Kupferstechkunst unter die flüchtigste Gattung der Mahlerey, die Dekorationsmahlerey, war indeß freilich nicht viel zu erwarten, und es war ein Glück für die Kunst in Frankreich, daß es bald darauf zwey Männer erhielt, die, obwohl auf eigensinnige und streng genommen, unschöne Weise, doch wenigstens eine eigne und unabhängige Bahn einzuschlagen, den Muth hatten. Diese beiden Männer waren Claude Melan und Callot.

Jacques Callot, geb. 1593 oder 1594, zu Nancy, ergab sich früh einem unordentlichen Wandel, der seinen Geschmack, trotz seines strengen Lehrers, Canta Gallina, für das Fratzenhafte und Abentheuerliche ausbildete. Später waren Giulio di Parigi und Tomassin de Troyes seine Lehrer und Vorbilder; allein seine schrankenlose Phantasie und sein wilder Nachahmungstrieb brachten ihn doch dahin, daß er die menschliche Gestalt mehr nach Gliedermännern und Puppen, als nach der schönen Natur studierte, und lieber die Verzerrungen jener, als die ruhige Schönheit dieser zu seinem Vorbilde nahm. Seine wunderlichen und närrischen Zeichnungen gefielen eine Zeitlang, und die Schnelligkeit, mit der er sie lieferte, verleitete ihn nun, sich dieser Abart der Zeichnung gänzlich und ohne Rückhalt zu ergeben. Als er daher später in den Niederlanden Bestellungen für Belagerungen und Gefechte aller Art erhielt, bildete sich das Fratzenhafte seiner Zeichnung in zahllosen, figurenreichen

Blättern nur noch entschiedener aus, bis es endlich völlig zu einer Manier wurde, deren Grenzen er nicht mehr zu verlassen vermochte. Bey so flüchtigen Skizzen kann von richtiger Zeichnung und mahlerischer Behandlung kaum die Rede sein; der Geist der Auffassung ist hier Alles und in dieser Beziehung ist Callots Manier immer geistreich und oft wahrhaft humoristisch und naiv. Die Belagerung von Rochelle und Isle de Rhè sind seine ausgezeichnetsten Blätter. Er starb 1635. Sein Zeitgenosse Claude Melan, geb. 1601, Schüler Vouets, ergab sich einer andern Sonderbarkeit. Er bestand nehmlich darauf, alles was man bisher durch Schraffierungen geleistet hatte, durch eine einzige Lage von Strichen hervor zu bringen und ging in diesem Grundsatz so weit, daß er sogar einen Christuskopf mit einer einzigen Spirallinie stach, welche in dem Mittelpunkt des Bildes anfängt, sich nach Lichtern oder Schatten verstärkt und ununterbrochen bis zu dem äußersten Contur selbst, dem Umriß folgend, fortgeht; ein Eigensinn, der wenigstens den guten Erfolg hatte, der einfachen und geregelten Strichmanier, die man der Radiernadel nachzusetzen gewohnt war, wiederum Eingang und Beifall zu verschaffen.

Diesen in eigensinniger und einseitiger Manier befangenen Künstlern gegenüber, erhob sich Antoine Masson, geb. 1536, zu den Höhen der echten Kunst. Masson war eigentlich Waffenschmidt; allein eine frühe Uebung machte ihm bald die mechanische Arbeit des Grabstichels zu einem wahren Spiel und ihn selbst zum Sieger über alle Schwierigkeiten dieses Instruments. Von vorn herein strebte er dem wahren Ziele der

Kupferstechkunst, Umriß und Beleuchtung, entschlossen nach und wußte seine Striche so geschickt zu verschlingen, daß sie durch die bloße Abstufung der Lichter die hervortretendsten Farben nachzuahmen, das Ansehen gewann. Der verschiedene Glanz der Stoffe, blinkende Waffen, und das leichte Spiel eines lockigen Haares hat Niemand mit dem Grabstichel so täuschend nachgeahmt, als er. Zwar grenzt dies schon an eine sträfliche Nachahmung der Farbe, mit der die Kupferstechkunst durchaus nichts zu thun hat; allein es ist doch noch weit von dem Wahn späterer Nachahmer Massons entfernt, welche irrig glaubten, durch Punkte die rothe Farbe und durch breite Striche die Blaue nachahmen zu können; denn Masson hielt in der That immer dafür, daß es beim Stechen immer nur auf heller und dunkeler, auf eine saftigere oder mattere Behandlung ankäme, und ist daher für die Uebertreibungen seiner Schüler und Nachahmer durchaus nicht verantwortlich. Zwar entfernte er sich von den Grundsätzen der ältesten Meister, Marc-Antonio, Dürer, der Ghisis und Lukas von Leiden, welche nur die plastische Gestalt nachzuahmen und Licht und Schatten dabey als Mittel zu gebrauchen pflegten, dadurch, daß er den Lichteffekt als einen selbstständigen Kunstzweck in sein Streben mit aufnahm; allein dabey blieb er auch stehen. Bei ihm ist das leichte Spiel von Licht und Schatten in aller seiner Mannigfaltigkeit, doch nicht das Colorit selbst, das höchste Ziel seiner Kunst, und indem er so das Streben des Golzius noch um einen Schritt weiter, und bis an die Grenze des Erlaubten

fort führte, bildete er gewissermaßen die Mitte zwischen der alten und der modernen Schule der Kupferstecherkunst. Sein Portrait des Grafen Harcourt, Cadet à la perle genannt, ist ein Musterblatt in dieser Art. Federn, Haare, Stoffe und Waffen sind hier auf das Täuschendste nachgeahmt, und seine hundert und funfzehn Blätter Portraits nehmen alle mehr oder weniger an diesem Verdienst Theil. Tizians Jünger zu Emaus, gewöhnlich nur la nappe genannt, sind wegen des meisterhaften Stichs des Tischtuchs berühmt. Unter seinen Nachfolgern theilte sich sein Styl, einige strebten nur seiner leichten und verdienstlichen Zeichnung, andre mit tadelnswerther Uebertreibung seinen Lichteffecten nach. Unter den ersten zeichnet sich Franz de Poilly aus Abbeville geb. 1623, gest. 1693, besonders aus. Er war ein vorzüglicher Zeichner, wählte mit großem Geschick unter Rafaels, Caraccis und Parmigianos Gemählden, die für den Kupferstecher günstigsten Aufgaben aus, und lieferte mit höchst einfachen Mitteln vortreffliche Blätter nach ihnen. Sein Schraffier ist einfacher und minder eng, als das des Masson, weniger scharf und weitschichtig, als das des Golzius, und durchschneidet sich fast immer rechtwinklicht; der Darstellung des Lichteffects waren so einfache Mittel natürlich nicht so günstig, als der großartigen Zeichnung und der schönen Form überhaupt.

Robert Nanteuil geb. 1630, gest. 1678, näherte sich der Manier Claude Melan's und ahmte die Einfachheit seines Stichs, durch einfache Linien, die er in leichte Punkte ausgehen ließ, nach. Dies einfache Mittel gab seinen Tin-

ten eine größere Mannigfaltigkeit, und da er zugleich ein trefflicher Zeichner war so lieferte er Portraits von dem hervorstechendsten Verdienste; die affectirte Einfachheit des Stichs, welche Melan eingeführt hatte, fand bei ihm eine edle und kunstgemäße Anwendung.

Während des 18. Jahrhunderts nahmen die beiden Pierre Drevet, Vater und Sohn, unter den Kupferstechern Frankreichs den ersten Rang ein. Der Vater leistete in dem Portrait Villar's Treffliches; allein das Verdienst seines Sohnes Pierre Imbert Drevet, geb. 1697 gest. 1739*), sollte das seinige bald verdunkeln. Ausdruck und Eleganz, Formen und Lichteffecte verschmelzen sich in seinen historischen Blättern auf das Musterhafteste: dabey wußte er die Stoffe fast wie Masson wieder zu geben und eine Weichheit und Durchsichtigkeit der Schatten hervor zu bringen, die ihn unter seinen Nebenbuhlern zu dem ersten Rang erheben. Seine Darstellung im Tempel nach Boulogne, seine Bildnisse der Le Couvreur, Ludwig XIV, Bossuet und des Cardinal Dubois sind in Ausführung des einzelnen, wie durch Gesammtwirkung, unerreichte Meisterstiche.

Durch das, was er und Masson in Abstufung der Tinten geleistet hatte, wurden viele ihnen nachstrebende junge Künstler auf den Abweg verleitet, durch den Stich einen Schein von Colorit wiedergeben zu wollen, wozu die Mittel dieser Kunst, welche nur die Abstufungen einer

*) Herr von Bartsch und Watelet Diction. des Arts etc.) verwechseln diese beiden Künstler mit einander.

Farbe nachahmen kann, gänzlich mangeln. Man bediente sich hiezu, theils unmäßig schwacher, scharfer oder rauher Schraffirungen, wechselte mit der Radiernadel, dem Grabstichel und der kalten Nadel — allein alles dies hatte nur den Erfolg, den ruhigen Eindruck der schönen Form, an welche der Kupferstecher sich doch hauptsächlich zu halten hat, zu zerreißen und zu zerstören. Unter denen, welche auf diesen Abweg geriethen und darauf bis zu der höchsten Ausartung fortgingen, nennen wir hier nur Jaques Beauvarlet geb. 1731 und Jaques Balechou aus Arles geb. 1715 gest. 1764, während Francois Bivares aus Marseille (siehe England) in schönen Landschaften dem klassischen Style der alten Meister treuer nachstrebte.

Alle diese Künstler hatten sich jedoch mit der eigentlichen historischen Kupferstechkunst wenig befaßt; Portraits, Landschaften und Stilleben nahmen den Kreis ihrer Thätigkeit ein. Dagegen wurden zwei Künstler, welche die zweite Periode der französischen Kupferstechkunst daher auch fast allein einnehmen, durch größere Compositionen berühmt und wir haben deshalb, um von ihnen zu handeln und an ihren Werken zu zeigen, wie viel die französische Schule in den Hauptzwecken der Kupferstechkunst überhaupt erreichte, bis an dieser Stelle ausgesetzt.

II. Periode. Von Audran und Dorigny bis auf die neuesten Zeiten.

Charles Audran geb. 1594 entstammte einer ausgezeichneten Künstler-Familie Frankreichs. Claude Audran, sein Bruder, war der Vater

Gerard Audrans, geb. 1648, der in Rom unter Carl Maratta studierte und sich vom trefflichen Zeichner zum großen Kupferstecher ausbildete. Eine glückliche Verbindung der Radiernadel mit dem Stichel und kurzer Striche mit eingestreuten Punkten, welche sich einer musterhaften Zeichnung mit großer Präcision anschlossen, bildeten seine Manier. Zuweilen radierte er jedoch auch völlig; in vielen Blättern aber, kommt sein freier und kräftiger Stich der Leichtigkeit der Radiernadel fast vollkommen gleich. Le Bruns Werke bildeten den Hauptgegenstand der Kunst Audrans, und er leistete an ihnen das Aeußerste, was von einem Kupferstecher zu verlangen ist. Nicht allein gab er die breite und gesättigte Manier dieses Mahlers durch seinen Styl auf das Vollkommenste wieder, sondern er wußte auch durch unmerkliche Milderung seiner oft übertriebenen Zeichnung, seinen Stichen häufig einen Vorzug vor den Originalen selbst mitzutheilen. Nach Rafael stach Audran wenig; jedoch ist sein Paul und Barnaba aus den Tapeten immerhin ein gelungnes Blatt; Niemand aber gab den Geist Dominichino's und Le Bruns glücklicher wieder, als er; die vier Lunetten, der tanzende David, die Königin Saba, der Tod der heiligen Agnese, und der Rosenkranz nach Dominichino sind durch ihre Auffassung des eignen Geistes der Composition, die in ihnen weht, unerreichte Muster. In dieser Hinsicht so wie in Absicht der Nachahmung eines gesättigten und breiten Pinsels, sind auch die Alexander-Schlachten nach le Brun, Compositionen voll des höchsten Verdienstes, und es verdient unsere Bewun-

derung, mit welchem Glück Audran in so große aus mehreren Platten bestehende Blätter, Einheit, Haltung und Harmonie bringen konnte. Gerard Audran starb 1703 und hinterließ seinem Vaterlande in seinen Zöglingen Louis, Jean und Benoit Audran nennenswerthe Künstler des zweiten Ranges.

Seinen Ruhm theilte mit ihm sein Landsmann, Nicolas Dorigny geb. 1658, gest. 1746. Aus einer angesehenen Mahlerfamilie entsprossen, bildete er sich durch einen acht und zwanzigjährigen Aufenthalt in Italien zu einem geschmackvollen Zeichner aus: in der Wahl seiner Vorbilder war er geschickter, als sein Nebenbuhler Audran, der ihm jedoch in allem Technischen der Kunst überlegen blieb. Diese geringere Herrschaft über das Materielle seiner Kunst machte, daß er sich mehr zu der freien und mahlerischen Manier jener alten Schule von Fontainebleau besonders in großen Blättern, denen sein Styl günstiger ist, als kleinen und ausführlichen Bildern, hinneigte; eine Schule, die er z. B. in der Kreuzesabnahme nach Daniel di Volterra sichtbar zum Vorbilde nahm. Seine heilige Petronilla nach Guerein beweist jedoch, daß auch der edelere Styl der großen italienischen Meister ihm nicht fremd blieb. Hierauf erreichte er den Gipfel seiner Kunstbildung in den Cartons Rafaels, welche er in England stach und in denen sich Kraft und Leichtigkeit, Strenge und Freiheit, so wie die Arbeit der Nadel mit der des Grabstichels glücklich verschmelzen. Diese Blätter beweisen, wie Dorigny mit Meisterhand den großen Geist seines Vorbildes auf-

zufassen und wiederzugeben verstand, selbst bei einer beschränkten Herrschaft über die Mittel seiner Kunst.

III. Periode. Von Wille bis auf unsere Tage.

Schon oben (siehe Deutschland) haben wir erwähnt, wie nach Audran und Dorigny, ein Deutscher, Wille, in Frankreich eine Schule gründete, welche sich die Zeichnung und die saubere Stichmanier ihres Stifters zum Vorbild nahm. Zwar ahmte Berwik mehr die schimmernde Manier Massons, im Nessus und der Dejanira nach Guido, und den mahlerischen Effect der Niederländer in dem Portrait Ludwig XIV nach; allein seine eigentliche Richtung ging doch auf die Form hinaus; daher denn seine Nachahmung plastischer Bildwerke auch mit Recht für meisterhaft gilt.

August Boucher-Desnoyers folgte derselben Richtung des Kunststrebens; sein einfacher, kunstloser und dennoch bestimmter und sorgfältiger Vortrag machte ihn besonders zur Nachbildung solcher Gemählde geschickt, in denen Form und Gedanke über Colorit und Beleuchtung vorherrschen und er besaß scharfen Blick genug, um vorzüglich solche Originale für seine Schöpfungen auszuwählen. Daher ist denn auch seine belle jardinière nach Rafael, trotz großer und augenscheinlicher Schwierigkeiten durch einfachen und wirkungsvollen Stich ein Meisterstück zu nennen; in der Madonna di Foligno nach demselben Meister, aber überwand Desnoyers die Schwierigkeiten eines hellen Hintergrundes auf das Glücklichste, durch eine höchst einfache Schraffirung

der Luft und vielfach gekreuzte Arbeit in den Gestalten. Nicht minder trefflich ist ihm die Vierge au Rocher nach Leonardo da Vinci gelungen, wo er den ernsten und ruhigen Ton des Originals durch zarte Schraffirung und weiche leise Schatten, meisterhaft wiederzugeben wußte, ohne daß die Kunst, welche die zauberische Schwermuth des Originals mit so einfachen Mitteln wieder hervorruft, irgend wo sichtbar und unangenehm hervorträte. Auch in der Madonna au Linge ist es ihm gelungen, das breite, bleiche Licht und die Strenge der Physionomien durch Punkte glücklich genug wieder zu geben, während die einfache Predella nach Rafael durch den sprechenden Ausdruck und die glückliche Anwendung der verticalen Linien ein Meisterstück neuer Art zu nennen ist. Hier zeigt sich das Streben nach schöner Form in seiner ganzen Verdienstlichkeit und berechtigt zu den Hoffnungen, daß die Schule Boucher's diesen Hauptzielpunkt ihrer Kunst nicht wieder aus dem Auge verlieren werde. Seine Bildnisse Franz I, der Margarethe von Navarra, Phedra und Hippolyte, sind Musterblätter im Portrait. Unter seinen Nachfolgern machen Mignon (heilige Cecilie nach Dominichino, Atala u. a.), Massard (heilige Cecilie nach Rafael, Apoll nach Giulio Romano) Thouvenin (Kreuzesabnahme nach Rubens) Dien, (heil. Cecilie nach Giul. Romano) Gudin, Audoin, Girodet, Richomme, Jazet (getuschte Blätter nach Vernet) seinen Lehren und der französischen Kunstschule überhaupt Ehre, während die allerneusten Arbeiten in Frankreich ei-

nen Wetteifer mit der Schule Morghens in Italien anzukündigen und auszusprechen scheinen, von dem wir die besten Hoffnungen zu hegen berechtigt sind.

Von der französischen Erfindung oder Verbesserung der Kupferstechmaschinen durch Conté und Galet zu Anfang dieses Jahrhunderts, welche bei dem Kupferwerk der Description de l'Egypte und der Voyage de Constantinople, zuerst eine Anwendung fand, ist bereits oben die Rede gewesen.

E. England.

I. Periode. Erste Versuche bis zur Bildung einer englischen Schule unter Hogarth.

Die Engländer, von religiösen Kriegen und Bürgerkämpfen früh unter die Herrschaft des Verstandes gestellt, zu ernst, zu nachdenkend und zu praktisch, um für die Spiele des bildenden Kunstsinns Zeit und Geschmack übrig zu behalten, haben, außer in der Architectur, eigentlich nie Künstler im vollem Sinne des Worts besessen. Ihre schwellende Phantasie wandte sich ausschließlich auf das Gebiet der Dichtkunst hin, und ließ die bildende Kunst ohne Begünstigung von Seiten des Volkssinnes. So umfaßte die ältere Mahlerschule der Engländer nur Nachahmer fremder, italienischer und deutscher Meister; sogar die Holzschneidekunst war bey ihnen vor William Caxton, welcher im Jahre 1483 die

erste Legende mit Holzschnitten druckte, nicht im Gebrauch und von ausgezeichneten Goldschmieden und Niellirern finden sich keine Nachrichten. Der hervorstechend praktische Sinn der Engländer befreundete sich ausschließlich mit der praktischsten unter allen schönen Künsten, der Baukunst, in welcher dies Volk dann auch die Lehrmeister aller übrigen Völker des Mittelalters wurde.

Erst mit Wenzel Hollars Ankunft in England, 1637, erwachte denn auch ein regerer Sinn für die Kunst des Kupferstechers in diesem Lande; allein doch mit der Maaßgabe, daß die zu derselben Zeit erfundene Schabmanier, sogleich den eigentlichen Kupferstich in den Hintergrund drängte. Diese neue Erfindung, obgleich die Ehre derselben einem Deutschen, Ludwig von Siegen, zukömmt, wurde in England sogar dem Prinzen Robert von der Pfalz, Herzog von Cumberland, zugeschrieben, der das Verfahren dabey einem Soldaten sollte abgelernt haben, welchen er sein verrostetes Gewehr poliren sah. Die gleichzeitige Erfindung dieser Methode in Deutschland und England, ist, obgleich nicht unmöglich, dennoch wenig wahrscheinlich und das Verdienst der ersten Anwendung derselben wird wohl Deutschland, so wie das der vollendeten Ausbildung, England bleiben müssen. Hier nehmlich, wo die eigentliche Strichmanier noch kaum die ersten Anfänge überschritten hatte, wurde diese bequemere und wirkungsvollere Methode mit desto größerm Eifer aufgegriffen, und während in Deutschland die Schabmanier in Nichtachtung versank, wurde in England durch Earlom, Pether, (Georg III und Charlotte) Dixon, gest. 1715,

und Green das Höchste darin geleistet, wozu diese Methode, die man daher auch die englische nennt, überhaupt fähig ist.

Indeß hatte in der eigentlichen Kupferstechkunst, Wenzel Hollar (siehe Deutschland) doch unter den Engländern einige geschickte Schüler gezogen, unter denen Gaywood, P. Tempest, T. Place, Dudley, King, F. Carter die Geschicktesten waren und selbst Hollars Gattin galt für eine gute Kupferstecherin. Die Eigenthümlichkeit der englischen Mahlerschule dieser Zeit, welche in starkaufgetragnen und gesättigten Farben fast allein alles Verdienst des Künstlers setzte, so daß ihre Gemählde beinah zu plastischen Bildwerken wurden, verleitete die Kupferstecher der Engländer, diese künstliche Krankheit der Mahlerey durch überaus starke Conture und Striche nachzuahmen, ein zweifelhaftes Verdienst mit dem sich alle obengenannten Künstler mehr oder weniger begnügten.

II. Periode. Von Hogarth bis auf die neusten Zeiten.

Endlich war denn doch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch Hogarth, Reynolds und Hamilton, eine Art von selbstständiger englischer Mahlerschule gebildet worden, und ein eigenthümlicher Styl in der Kupferstechkunst folgte dieser bald nach. Einer der Gründer jener Mahlerschule William Hogarth, geb. 1698, gest. 1764, ward auch der Stifter dieser neuen Schule in der Kupferstechkunst. Festigkeit der Hand hatte er als Goldschmiedt erworben, und seine Neigung zur Sa-

tyre machte ihn früh schon zum Zeichner von Carrikaturen auf seinen Fingernägeln. Diese Uebung bildete seinen Geschmack für leicht entworfene Zerrbilder aller Art aus; eine gehaltvolle, mühsame Arbeit aber hatte keinen Reiz für ihn. So blieb er in der Zeichnung, wie in der Mahlerey bey dem Gewöhnlichen stehn, während seine launige Auffassungsgabe, und die Keckheit seiner Erfindung ihn als Satyriker in der Kunst zu ungewöhnlichem Ruhm erhob. Volksscenen aller Art, die Lebensgeschichte eines berüchtigten Mädchens Mary Toft, waren die beliebtesten Gegenstände seines nachbildenden Kunsttalents; der Geist der Kunst im höhern Sinne des Worts hatte ihn nie angeweht. Die gemeine Wirklichkeit, ja das Häßliche in der Natur war sein Vorbild, und das Schöne blieb ihm fremd; allein im Technischen ward er durch Oeconomie, Leichtigkeit der Nadel (das Schauspielhaus, sein bestes Stück) ausgezeichnet. Von Carikaturen-Bildern lieferte er 110 Blätter, voll eigenthümlicher Laune und ausgezeichnet durch ein geschicktes Mittel zwischen Natur und Carrikatur. In eben dieser Beziehung kann man Hogarth auch unerreicht nennen; denn seine Nachahmer, J. Collet und W. Austin krafen dies Mittel so wenig, daß sie vielmehr in unangenehme und geschmackwidrige Verzerrung verfielen.

Um dieselbe Zeit erwarb Franz Vivares geb. 1712, gest. 1782, ein Franzose aus Marseille als Landschaftstecher in England großen Ruhm. Niemand ist in Nachahmung Claudescher Landschaften glücklicher gewesen, als er. Die eigene Ruhe und das Harmonische in den Lich-

tern dieses Mahlers, hat Niemand sinnvoller aufgefaßt, und mit der Radiernadel besser wiedergegeben, als Vivares, in dessen Behandlungsart Stich und Radierung sich zu einer höchst mahlerischen Zusammenwirkung verbinden.

Sein Schüler William Woolet, geb. 1735, steht ihm an Verdienst wenig nach. Er ging noch tiefer auf die Arbeit des Stichs ein, indem er die Radiernadel sparsamer gebrauchte, und so der eigentlichen Kupferstecherey wieder näher trat, als seine Landsleute dies zu thun pflegten. Sein Zeitgenosse Matthew Brown, strebte der mahlerischen Wirkung allzusehr nach, und verfiel indem er Woolet und Vivares darin übertreffen wollte, in tadelnswerthe Manier (Richard II nach Shakespeare). Unter seinen Zeitgenossen, wurde besonders William Sharp, geb. 1746, durch dem Umgang mit West und andern Mahlern zu jener affectirten Kühnheit verleitet, welche wir schon oben, als eine Nachwirkung des fehlerhaften Styls in der neuen englischen Mahlerschule bezeichnet haben. Sein Schraffier wurde so scharf und hervortretend, besonders in der Drapperie, daß es alle Täuschung zerstörte und nur in der festen Hand des Künstlers Bewunderung zu gewinnen vermochte. Sharp war ein Schüler Bartolozzis (siehe Italien) und die Lehren dieses Meisters erhielten wenigstens noch einige Achtung für Wahrheit und Zartheit des Umrisses bei ihm, wenigstens dann, wenn er nach italienischen Vorbildern arbeitete. Zugleich aber führte dies auch diejenige Zerrissenheit und mangelnde Harmonie in seinen Stichen herbey, die uns besonders in

den Kirchenvätern nach Guido auffällt. Das Nackte darin ist weich und zart, das Haar leicht und glänzend; allein die Drapperie schwer und ungeschickt, so daß das Ganze wie von zwey verschiedenen Meistern gearbeitet aussieht. Seine Cäcilie nach Dominichino gleicht durch netzförmige harte und durch Zwischenarbeit nicht gemilderte Schraffirung, vollends einer gepflochtenen oder gestrickten Arbeit; allein das Schlimmste war, daß diese Manier unter seinen Landsleuten Beifall gewann und man in England über der mechanischen Fertigkeit, den innern Geist der Kunst ganz aus den Augen verlohr. Am gemäßigsten ist diese breite Manier des Stechers noch in der Heimkehr Carl II nach West. In den Portraits Hunters nach Reynolds und Moores nach West, zeigt sich jedoch großes Geschick und eine verständige Arbeit; die Linien sind überaus leicht geschwungen und mannigfaltiger und mit ungewöhnlicher Weichheit ausgeführt.

Dieser mißverstandnen Einfachheit und schwerfälligen Härte gegenüber, führte der Florentiner Bartolozzi, geb. 1730, die englische Schule an den entgegengesetzten Rand des Verderbens. Seine Meisterschaft im Gebrauch der Nadel mit der er der Reinheit, und der Sicherheit des Grabstichels nahe zu kommen verstand, verleitete ihn, bei einem entschiednen Streben nach Weichheit, den Grabstichel fast ganz zur Seite zu legen, oder ihn beinahe doch nur zur Vollendung des Conturs zu gebrauchen. Dies führte denn zu der von nun an beliebten punktirten Manier, welche durch ihre ansprechende Weichheit der eigentlichen Grabstichelarbeit bald den Untergang zu

drohen anfing. Alles folgte dem neuen Lehrer, dessen ausgezeichnetste Werke, wie seine Clytia nach Caracci und seine radierten Handzeichnungen allerdings sehr schätzbare Kunsterzeugnisse waren, und kaum fand die eigentliche Kupferstechkunst, bei diesem Uebermaaß Sharps auf der einen, und Bartalozzis, Burkes, Callyers und Rylands, seiner Schüler in der Schabmanier, auf der andern Seite, noch einige wenige Anhänger. Roberts Strange, in früher Jugend Schüler Le Bas in Paris, war so fast der Einzige, welcher mit ausdauerlicher Beharrlichkeit dem strengen Style der ältern Meister nachstrebte. Richard Dalton gest. 1791, Bartolozzis Freund, trat jedoch diesem Streben so entschieden entgegen, daß er den jungen schutzlosen Strange nach Italien vertrieb. Doch diese Ungunst des Schicksals wurde seinem Künstler-Talent überaus förderlich, und als Strange einige Jahre darauf nach England zurückkehrte, trat er mit einer trefflichen Manier, welche zwischen den kühnen Strichen Sharps und den weichlichen Punkten Bartolozzis und Daltons ein glückliches Mittel hielt, fest in die Schranken zum Wettkampfe gegen seine Gegner. Die Weichheit des Fleisches, welche ihn zur Nachahmung venetianischer Gemählde so besonders geschickt machte, und die er durch kurze, mit Punkten vermischte Striche in graden Linien wie Schraffirungen, erreichte, hatte noch Niemand so nachgeahmt, wie er. Sein Meisterwerk in dieser Beziehung, ist die fast ganz schattenlose Geliebte Tizian's, welche durch das fast ununterbrochene Licht, in dem sie erscheint, für den

Kupferstecher, zu einer beinah unbesiegbaren Aufgabe wird. Dennoch erreichte er sein Ziel, fast ganz ohne den dem Kupferstecher so nöthigen Schatten, durch das bloße künstliche Crescendo und Decrescendo unterbrochner Linien, durch welche er die harmonische Wirkung einer Zeichnung in vollem Licht hervor zu bringen verstand. In der kräftiger schattirten Danae von Tizian war die Schwierigkeit geringer, und hier erreichte Strange durch Nachbildung der Farbennüancen wirklich das Aeußerste, was in dieser Bezeichnung mit dem Grabstichel zu leisten ist. Seine hohe geistvolle Auffassung, zeigte sich aber auch im Rafaelischen Bildern und nahmentlich in seiner Cäcilie, die in Umriß und Ausdruck dem Marc-Antonioschen Blatte wenig nachsteht, ein Umstand, der in dieser Entfernung von der Zeit des Meisters selbst und in einer so geschmacklosen Kunstperiode, wie sie damals in England herrschte, gewiß Bewunderung erweckt. Seine technische Geschicklichkeit bewährte sich ferner in zwei Bildnissen Carl I, von denen nahmentlich das Kleinere immer ein Musterblatt zarter Ausführung bleiben wird. Ein reger lebendiger Sinn für schöne Form, selbst bey beschränkter Herrschaft über die Zeichnung, sind in allen Werken Robert Stranges unverkennbar. In diesem Sinne hinterließ er auch in seinen Zöglingen Sherwin, Charles Heath, Webber und Thomas Halloway seinem Vaterlande eine achtungswerthe Schule. Der Letzte hat sein bedeutendes Talent besonders auf die Ausbildung des Technischen verwandt, wozu eine unvergleichlich feste Hand, welche sich ohne Gefahr in den

kunstreichsten Schwingungen der Linien versuchen konnte, ihm die Mittel darreichte. So ward Th. Halloway der Vollender der Sharpschen Manier, der er jedoch eine Zartheit beimischte, die jenem unbekannt war. Seine Stiche nach Rafaels Cartons der Tapeten, zeigen, wie er fast unübersteigliche Schwierigkeiten siegreich zu überwinden wußte, wenn gleich in diesen Arbeiten mehr das Außerordentliche als die wahre Schönheit hervortritt. Kraft, Harmonie und Reinheit zeichnen diese Blätter aus, welche jedoch in der Zeichnung den Dorignys untergeordnet sind, und ein Mißverständniß des Rafaelischen Geistes nur allzuoft aussprechen. Neben diesen bedeutenden Meister verdienen unter ihren Zeitgenossen und Vorläufern noch Raimbach, Middiman, James Mason, in der Landschaft bedeutend und Byrne, John Burnet, Smith, John Browne wenigstens kurz erwähnt zu werden. West's Schule wirkte durch ihren theatralischen Charakter mehr oder weniger auf alle diese Meister, welche der Methode, die den Grabstichel mit der Nadel vereint anhingen, verderblich ein; die vollendete Zeichnung und der seelenvolle Ausdruck blieben ihnen verschlossen und es war daher nur die Technik der Kunst, welche durch ihre Bemühungen gewinnen konnte.

In der neusten Zeit wirkte die genauere Bekanntschaft mit der Antike und mehrere vortreffliche Werke, welche diese vervielfältigten, wohlthätig auf die Ausbildung des Formensinns unter den Engländern ein, und es ist bei den neusten Werken Youngs, J. Parkers, John Brownes und Moses (Skizzen nach Retsch)

u. a., Hoffnung vorhanden, daß aus dieser Verbindung der schönen Form mit der vollendeten Technik sich am Ende diejenige Harmonie des Tones heraus bilden werde, die der englischen Schule bis jetzt noch immer gemangelt hat.

Die neue Erfindung des Stahlplattendrucks, (Siderographie) machte bey der großen Vorliebe der Engländer für Nettigkeit, der diese Methode besonders günstig ist, in England große Fortschritte, hinter denen die besonders in Frankreich kultivirte Lithographie zurückblieb.

Was in den übrigen Ländern Europas in der eigentlichen Kupferstecherkunst geleistet worden ist, verliert sich in die hier geschilderten Schulen und Manieren, und ist entweder schon im Vorhergehenden erwähnt, oder verdient keine besondre Darstellung in dieser gedrängten Uebersicht. —

Geographische Kupferstechkunst.

Als Supplement zu der vorstehenden Uebersicht der Geschichte der Kupferstechkunst haben wir hier noch in wenig Worten, des geographischen und topographischen Kupferstechens zu gedenken, das besonders durch seine Ausbildung in der neusten Zeit in die Rechte eines eigenen Kunstzweiges eingetreten ist.

Bis auf Carl Jäck, einem Deutschen, der am Schluß des vorigen Jahrhunderts die Arbeit des Grabstichels auf geographische Karten und Zeichnungen zuerst mit Auszeichnung anwendete,

konnte von einer eigentlichen Theorie bey diesem Zweige der Kunst kaum die Rede sein. Man begnügte sich damit, so weit die Mittel reichten, das Zweckmäßige zu liefern, ohne auf Schönheit oder auch nur auf Feinheit des Stichs sein Augenmerk zu richten. Aus Jäcks Schule, welche die Theorie Lehmanns über Situations-Zeichnung zuerst bey seinen Charten zur Richtschnur nahm, gingen Meister in der Darstellung des Terrains hervor, unter denen wir hier nur Bach in Dresden und Hampe in Berlin, Piquet, Tardieu, Pellicier in Paris, Kolbe (Charte des preuß. Staats, Raczinskys Reise in die europ. Türkey) in Berlin, durch eine eigne Manier ausgezeichnet, Mare in Königsberg, H. Brose (Reimanns Charte von Deutschland) P. Schmidt und dessen Sohn August, Wilh. Jäck, C. Jättnig und seinen Sohn, Richter, Kliewer, Bimbé, Müller und Stein in Wien (Postcharte von Europa bey Artaria) Seitz und Schleich in München, Bürk in Leipzig, Knittel in Nürnberg, und a. m. nennen.

In Paris nahm man hierbey die Grundsätze der getheilten Arbeit an, so daß ein Künstler die Situation, ein andrer die Schrift, ein dritter die Linien sticht, ein Verfahren, das auch in England wahre Muster-Blätter in diesem Zweige des Kupferstichs hervorbrachte, welche indeß in Bezug auf schönen Abdruck doch noch den französischen und petersburger Drucken (aus dem Chartendepot) nachstehen. Die genaue Bezeichnung des Steigens und Fallens im Terrain, des Wassersystems, die horizontale Darstellung der

Bauwerke, gefällige Aufzeichnung der Wälder und Straßen, mit einer reinen, klaren und nichts verbergenden Schrift, sind in unsern Tagen Foderungen, die man den Erzeugnissen, dieses Zweiges der Kunst nicht mehr erläßt, und gewöhnliche Bedingungen eines guten Stichs, so wenig man auch noch vor 40 Jahren davon ahnete.

II.

Die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographie) *).

Holzschnitt nennt man den Abdruck einer Holz-Platte, auf der sich die Umrisse und Schraffirungen der Figur, welche auf dem Papier abgedruckt werden soll, erhaben, dasjenige aber was weiß und unbedruckt bleiben muß, tiefer ausgegraben oder ausgehölt findet. Man bedient sich als Material hiezu geglätteter Tafeln von Buchsbaumholz, trägt auf diese die Zeichnung mit Kreide auf, schneidet nach dieser Form und Umrisse aus, bestreicht die Platte alsdann mit Oehlfarbe und druckt sie auf Papier ab. Diese einfache und ursprüngliche Art des Holzschnitts erfuhr durch die Erfindung der helldunkeln Abdrücke, die man bald Alb. Dürer, bald Hugo da Carpi, beiden aber wohl mit Unrecht zuschreibt, eine wesentliche Vervollkommnung. Diese bestand darin, daß man durch die gleichzeitige Anwendung von zwey, drey und vier aufeinander

*) Vergl. Breitkopf Geschichte der Buchdrucker- und Holzschneidekunst. Jos. Hellers Geschichte der Holzschneidekunst, nebst einem Verzeichniß sämmtl. xylogr. Werke. Bamberg 1823. Papillons Traite hist. et prat. de la gravure enbois. Paris 1766, und den Catalogo etc. von Sannazaro, Mail. 1824. über das Technische dieser Kunst, und ihre Geschichte.

passenden Holzplatten (Stöcken) Licht und Schatten in die bis dahin bloß schraffirte Zeichnung brachte, indem man auf die erste Platte bloß den Umriß, auf die zweite die stärksten Schatten, auf die dritte und vierte die Mitteltinten auftrug. Diese vervollkommneten Holzschnitte nennt man Helldunkel, oder in Zeichnungsmanier, italienisch: chiaroscuro, französisch: camayeu, clairobscur., das Zusammenpassen der verschiedenen Tafeln und der reine Abdruck sind hierbey eine Hauptrücksicht; der Abdruck selbst geschieht mit dem Reiber.

Die Kunst des Holzschnittes findet sich in China bereits seit unvordenklicher Zeit zum Abdruck der Bücherschrift im Gebrauch. Auch die Indier kannten sie schon vor unsrer Zeitrechnung und bedienten sich ihrer zum Abdruck von Blumen und Figuren auf Zeuge. In Europa gaben die Spielkarten, welche schon im dreizehnten Jahrhundert bekannt wurden, die erste Veranlassung zu ihrer Anwendung; man schnitt die Kartenbilder in Holz und druckte sie mit Farbe ab. Dergleichen Briefdrucker, so nannte man diese Kartendrucker, mochten schon früh im vierzehnten Jahrhundert einzelne Versuche gemacht haben, auch Abbildungen von Heiligen auf eben diese Art zu vervielfältigen. Wenigstens werden von Wilhelm Kegler, einem Briefdrucker aus Nördlingen um 1412, und von einem Franziskaner Luger um 1428 dergleichen Heiligen-Bilder erwähnt. Allein in Italien war diese Kunst schon seit viel längrer Zeit bekannt. Ein Graf Alberico und die Gräfin Isabella Cunio zu Ravenna sollen schon um 1285 die Thaten Alexanders in

Holz geschnitten haben; allein da die Abdrücke von diesem Werk bis jetzt vergeblich gesucht worden sind, so ist wahrscheinlich, daß hier von einem bloßen Schnitzwerke die Rede ist. Mit mehrern Grunde setzt man den Mahler Andrea da Murano um 1360, unter die Formschneider. Selbst in Deutschland zeigt der Holzschnitt eines alten Mannes mit der Unterschrift Peter Schloting die Jahreszahl 1384, welche jedoch von Andern 1584 gelesen wird. Der älteste unbezweifelte Holzschnitt in Deutschland stellt den heiligen Christoph vor, und zeigt die Jahreszahl 1423. Um 1442 gab es bereits zu Nürnberg eine ordentliche Holzschneiderzunft; dennoch mag es schon vor dieser Zeit immerhin bedeutende Künstler in diesem Fach, deren Nahmen nur nicht bis auf uns gekommen sind, gegeben haben. Zu den ältesten Holzschneidern aber, die wir nahmentlich kennen, gehört Lupert Rüst um 1440, den man für den Lehrer Martin Schön's hält. Den bekannten Kalender, welcher bey jedem Monath ein symbolisches Bild aufweist, hält man für sein Werk. Gleichzeitig oder vielleicht noch früher als er, blühte Lorenz Janson Koster aus Harlem, für dessen Werk man den bekannten Speculum humanae salvationis, so wie die Hist. St. Joh. Evang. mit 48 Platten ausgiebt. Im J. 1467 gab Ulrich Hun aus Ingolstadt zu Rom die Meditationes R. P. D. Joh. de Torrecremata mit 34 Holzschnitten heraus, und 1470 erschien die deutsche Uebersetzung der Biblia Pauperum mit 12 Holzschnitten von Fr. Walther aus Dünkelspühl und Hans Hirning. Viele andre Werke, der

Antichriſt mit 34 Holztafeln, Gerh. Lecu's Memoriale quatuor Evangelistarum mit 30 Holzſchnitten (in Mayland), die Ars moriendi von Hans Sporer mit 24 Blättern gedruckt (zu Dresden) ſind aus eben ſo früher Zeit; Hartliebs Chiromantia mit 25 Blättern von Jerg Scapf 1448 zu Augsburg, iſt noch etwas älter. Johann von Sorgenloch, genannt Gänſefleiſch zu Guttenberg, der Erfinder der jetzigen Form der Buchdruckerkunſt, geb. 1401, verdient auch unter den älteſten Formſchneidern genannt zu werden. Johann von Gemünden, der um 1440 den bekannten Kalender mit den Monathsbildern heraus gab, und Johann Meidenbach, der Formſchneider zu dem Mainziſchen Pſalter 1457, gehören mit Wilhelm Pleydenwurf um 1471, in Nürnberg, auch zu den älteſten Formſchneidern in Deutſchland. Michael Wohlgemuth, der Lehrer Albrecht Dürers geb. 1434, wird mit Recht unter den beſten Künſtlern ſeiner Zeit genannt. Sein Zeitgenoſſe Johann Schnitzer von Arnsheim lieferte 1482, die Holzſchnitte zu den Karten des Ptolomäus. Seebald Gallendorfer fertigte 1490 die Holzſchnitte zu der Roma triumphans des Danhauer. Endlich fand dieſe Kunſt an Hans Lützelburger genannt Frank, der im Techniſchen derſelben Meiſter war (Alphabet mit dem Todtentanz in Dresden) um 1500, und an Albrecht Dürer, dem Schüler des Wohlgemuth, lang erwartete Verbeſſrer. Dieſer letztere in der Mahlerey und Kupferſtechkunſt große Mann, erweiterte das Gebiet der Holzſchneide-

kunst wesentlich durch die Erfindung der zweifarbigen Abdrücke. (Chiaroscuro; in Zeichenmanier). Sein Kniender mit dem Engel, ist wenigstens mit zwey Stöcken gedruckt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß er selbst den Druck mit drey Stöcken schon versucht habe. Man kennt 262 Holzschnitte von ihm, von denen der älteste im Jahre 1498 gefertigt sein soll. Hans v. Culmbach und Joh. Ulrich Pilgrimm um 1500, zeichneten sich um dieselbe Zeit in dieser Kunst aus. Von dem letztgenannten kennt man gleichfalls Holzschnitte im Chiaroscuro mit zwey Stöcken (Platten) in denen es jedoch an Geschmack fehlt. Mair, (Burgmaier?) sein Zeitgenosse, übertraf ihn darin. Das Titelblatt zu Conr. Celtens Historie ist von ihm; bey seinen zwey Stöcken gab der eine die Umrisse schwarz, der andre die Tinten bräunlich oder röthlicht. Joh. Schott aber druckte die Karte von Lothringen zum Ptolomäus 1513 schon mit drey Stöcken. Balduin Grün, auch als Kupferstecher nicht unbedeutend, wetteiferte mit Joh. Pilgrim im Holzschnitt; Hans Schäufflein aber mit beiden. Lukas Müller von Kranach geb. 1472, gest. 1553, der große Zeitgenosse Dürers, lieferte gegen 300 Holzschnitte, und Joh. Burgmaier, geb. 1473, gest. 1517, hinterließ die 234 schönen Holzschnitte zu Kaiser Maximilians weisem König. Die anatomischen Holzschnitte in Hundts Anthropologia 1501, stammen aus eben dieser Zeit. — Während des 16. Jahrh. ward die Formschneidekunst in Deutschland durch den Wettkampf mit der Kupferstecherkunst zu dem höchsten

Gipfel ihrer Ausbildnng erhoben. Die großen Mahler Hans Holbein, Altdorfer, Hieron. Resch und andre, beschäftigten sich mit dieser Kunst, und hielten sie in ihrem Kampfe mit der Kupferstechkunst noch eine Zeitlang aufrecht; allein, im Ausdruck des Weichen, Sanften und Gefälligen diesem Nebenbuhler bei weitem unterthan, und hierin von dem mittelmäßigsten Kupferstich leicht übertroffen, wenn auch an Kraft diesem überlegen, starb sie mit diesen Künstler und ihrem Jahrhundert fast gänzlich aus. Nur die Rücksicht der wohlfeileren Verzierungen von Büchern durch sie und der Umstand, daß ein guter Holzschnitt weit mehr Abdrücke gut und erfreulich liefert, als eine Kupferplatte, verhinderte noch, daß diese Kunst nicht ganz in Vergessenheit fiel.

In Italien war unterdeß durch Hugo da Carpi um 1520—1530, den man auch wohl fälschlich für den Erfinder dieser Kunst (vielleicht der Abdrücke mit mehreren Formen in Italien) hält, viel für dieselbe geschehen. Dieser schuf sich eine eigne Manier, in dem er die Lichter weiß ließ. Später machte er von drey Platten Gebrauch, deren erste die Schatten, die zweite die Mittelschatten, und die dritte die Lichter gab. Nach ihm war besonders Andreas Andreani, ein Zeitgenosse der Caracci, als Holzschneider ausgezeichnet. Er lieferte Holzschnitte mit drey Stöcken (Chiaroscuro) wie man sie in Deutschland seit 1513 kannte, und deren Wirkung nicht verächtlich war. Nach seinem Tode verlohr sich auch hier diese Kunst in das Unbedeutende.

In Frankreich, wo Guy von Chauliac einer der ältesten Holzschneider war, und wo diese Kunst durch Pierre Ferget, später aber von Georg Allemand um 1630, ausgebildet wurde, schlummerte sie hierauf, bis das Ende des achtzehnten Jahrhunderts sie wieder in ihre Rechte einsetzte.

In den Niederlanden war Johann Veldener in Loewen der Herausgeber des ältesten Buches mit Holzschnitten, des fasciculus temporum, um 1480. Vielleicht waren die Holzschnitte darin von Phillery, dem ältesten niederländischen Holzschneider, dessen Nahme auf uns gekommen ist.

In England lieferte Wilhelm Caxton 1483, in der goldnen Legende des Jacobi de Voragine, die ältesten Holzschnitte.

In Portugal erschienen 1491; in Spanien 1493; in Polen 1511 die ältesten Bücher mit Holzschnitten.

Seit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts ist diese Kunst zu neuer Blüthe emporgestiegen. In England erhoben die Nesbit, Branston, Clennel und Hole durch ihre „Sinnbilder der Christen," nachdem T. Bewick in 120 Blättern die brittischen Landvögel und mit 80 Schnitten die Geschichte der Säugthiere geziert und Anderson schöne Karten geliefert hatte, diese Kunst zu einem hohen Grade der Vollkommenheit. In Deutschland verdankte dieselbe Unger und Gubitz in Berlin; in Frankreich und Brabant aber, den Sieurs,

Roger, Papillon, Caron, Beugnet, Du Goure; in Italien den Moretti, Canoſſa, Jackſon und Zanetti, welcher die alte Strenge Hugo da Carpi's wieder einzuführen ſuchte, eine glänzende Ausbildung, die die Liebhaber dieſer Kunſt zu neuen Hoffnungen berechtigt.

III.

Der Steindruck (Lithographie.) *)

Lithographie oder Steindruck ist die Kunst, Gestalten und Umrisse auf Stein zu zeichnen, und solche Zeichnungen durch den Abdruck in einer Presse zu vervielfältigen. Diese Kunst ward von Aloys Senefelder geb. 1772 zu Prag, im J. 1795—1796 erfunden, und nach und nach zu höherer Vollkommenheit ausgebildet.

Der erste Gebrauch, welchen Senefelder von seiner neuen Erfindung machte, beschränkte sich auf den Druck von Noten und Musikalien, bis er im J. 1808 das bekannte Breviarium A. Dürers in Steindruck herausgab, welchem 1816 die Oeuvres Lithographiques von Strixner und Pelotti (die Gemählde-gallerie von München und Schleisheim) folgte. Seitdem ist die neue Kunst durch die Bemühungen ihres ersten Erfinders sowohl, als Andrer (Utz, Schneider, Strixner, Adam), und durch die Erfindung einer eignen Steinpappe zur Aufnahme der Zeichnungen, wesentlich vervollkommnet worden. Jetzt sind die Lithographischen Anstalten zu München und Berlin in Deutschland, die

*) Vergl. A. Senefelders vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey und Schlichtegrolls Vorrede dazu. München. 1818.

Lasteyrie's in Paris, die Akkermannsche zu London, und die kaiserliche in Petersburg im Besitz der vollkommensten und zweckmäßigsten Behandlungsart.

Was das Verfahren selbst betrifft, mit dem man diese Kunst ausübt, so ist es so verwickelt und schwierig, daß wir wegen des ausführlichen Unterrichts auf das Lehrbuch des Erfinders selbst zurückverweisen müssen. Hier sey nur das Wissenswertheste und Nöthigste davon im Allgemeinen beigebracht.

In Absicht auf die Zeichnung, so zerfällt diese zunächst in eine zwiefache Manier; die erhabene, bey der die Zeichnung über dem geätzten Grund etwas hervor steht, und in die vertiefte, welche den Charakter einer radierten Platte hat. Bey beiden Manieren ist das Mechanische des Verfahrens folgendes:

Was zuerst die Steinplatte selbst betrifft, welche die Zeichnung aufnehmen soll, so wählt man dazu einen schiefrigen, mergelartigen Kalkstein (am besten aus den Brüchen von Solnhofen in Baiern), welcher, nachdem er zu gleicher Stärke und auf einer Seite glatt geschliffen ist, mit feinem Silbersand polirt, und mit Bimmstein glänzend gemacht, wenn die Zeichnung mit der Feder und dem Pinsel, sonst aber rauh gerieben wird, wenn diese mit Kreide aufgetragen werden soll. — Die Zeichnung selbst wird nehmlich entweder mit chemischen Tuschen die man aus Wachs, Seife, Unschlitt und abgeriebenen Kienruß bereitet, oder mit Kreide, die

man aus Seife, Wachs, Unschlitt und Pottasche hergestellt, nachdem der Stein mit Terpentinöhl oder Seifenwasser zur Aufnahme derselben vorbereitet ist, aufgetragen. Hierauf beginnt man die Arbeit mit dem Bleistift oder besser mit Röthel, welcher die Zeichnung bemerkbarer macht; die Vorzeichnungs-Striche überzieht man hierauf mit der Tusche (die in Regenwasser aufgelöst worden) mittelst des Pinsels oder besser mit einer Stahlfeder, in Scheidewasser getaucht. Diese so ausgeführte Platte bleibt einige Stunden liegen, damit die Tusche eindringe und die Linien dem Stein einätze. Die Kreidezeichnung verlangt jedoch, daß man mit den sanftesten Tönen beginne, und mit den stärksten die Arbeit ende, sodann aber den Abdruck zu nehmen eilen, ehe das wenige Oehl der feinen Striche verdunstet; der Pinsel oder die Feder muß hierbey übrigens, besonders in den Vorgründen oft nachhelfen. Der Druck selbst aber verspricht gut auszufallen, wenn alle Striche und Schraffirungen schwärzlich oder wenigstens dunkelbraun erscheinen, schlecht dagegen, wenn der Strich hell und durchsichtig bleibt. — Die vollendete Zeichnung wird nun in verdünntes Scheidewasser getaucht und in Wasser abgespült, mit Leinöhl u. s. w. abgewischt, mit Gummi überfahren und hierauf mit Buchdruckerballen oder ledernen Walzen, doch nur sparsam geschwärzt. Nach einigen unreinen Drucken kömmt alsdann der Steindruck aus der Presse zum Vorschein, worauf der Stein jedesmal vor dem neuen Druck mit Gummiwasser oder verdünntem Scheidewasser rein gewaschen wird.

Außer dieser gewöhnlichen Art des Stein-

drucks (eigentlich eine Aetzmethode) giebt es jedoch auch eine zweite, bey welcher die Zeichnung, wie beym Kupfer- oder Holzstich geradezu in den Stein gegraben und abgedruckt wird, eine Methode, die jedoch mühsam und unbefriedigend bleibt.

Auch kann man drittens Kupferstiche mittelst des Steindrucks dadurch vervielfältigen, daß man sie feucht aus der Kupferpresse auf einen Stein in der Steindruckpresse abdruckt, und die Zeichnung so auf den Stein überträgt, welcher dann wohl gegen 300 Abdrücke zu liefern im Stande ist, die jedoch freilich die zarten Töne und Fernen wenig befriedigend wiedergeben.

Diese dreifache Art des Steindrucks, besonders aber die erste, hat sich von ihrem Vaterlande, Deutschland, aus, schnell über ganz Europa verbreitet, und in England, besonders aber in Frankreich eine Vervollkommnung gefunden, deren sie zuerst kaum fähig schien. Was in den lithographischen Pressen von Paris jetzt geleistet wird, übertrifft an mahlerischem Effect, Zartheit des Umrisses, gefälligem Eindruck und Nachahmung der Lokaltinten und des Colorits, des Glänzenden, Geglätteten in Stoffen, Waffen und dergleichen bey weitem alles, was der Kupferstich zu leisten vermag, welcher dafür freilich in der Kraft, der großartigen Wirkung und dem Plastischen der Formen ihm immer überlegen bleiben wird. In Deutschland ist München der Hauptsitz der Lithographie geblieben: die Pressen von Stunz und Zeller, von Herrmann und Barth, (Alb. Adams mahlerische Reise in

Rußland), gehören hier noch immer zu den vorzüglichsten; mehrere Institute in Berlin und Wien ringen ihnen jedoch, wie den Pariser Pressen selbst, mit Glück nach. Immer aber bleibt noch diejenige Verbesserung der Lithographie zu wünschen übrig, welche der Zeichnung selbst mehr Kraft und größere Dauer und dem Verfahren dabey mehr Einfachheit und Sicherheit gewähren könnte. —

Hierbey müssen wir noch im Allgemeinen wenigstens der von Malapeau im Jahre 1823 zu Paris erfundenen Lithochromie gedenken, welche die Kunst mit Oehlfarbe auf Stein zu mahlen, und solche vielfarbige Bilder durch den Abdruck zu vermehren, zur Vervielfältigung großer Meisterwerke der Mahlerey verwendet. Diese Versuche sind jedoch bis jetzt noch höchst unbefriedigend geblieben und haben auf Kunstwerth selbst noch wenig Anspruch geltend gemacht. — Seit dem J. 1816 hat man in England und Frankreich, auch angefangen, die kostspieligen Kupferplatten durch Messing, Zinn und Stahlplatten zu ersetzen. Bey diesen Versuchen hat der Gebrauch der Eisen und Stahlplatten, bey deren Stich man sich des Diamanten bedient (Siderographie) noch immer das günstigste Resultat gegeben. Eine große Sauberkeit und Nettigkeit des Stichs wird durch diesen Stahlplattendruck in höherm Grade, als durch die Kupferplatten erreicht, welche freilich durch die feinern Nuancirungen in Stärke oder Weichheit des Schraffiers, das sie besser zulassen, als das Eisen oder Stahl, dem Kunstzweck der Zeichnung und des Lichteffekts entsprechender sind, als die

Stahlplatten*). Das Nähere hierüber ist theils noch Geheimniß einzelner Künstler, theils bedarf es hier als unsern Zwecken fremd, überhaupt keiner näheren Erörterung. —

*) In der allerneusten Zeit sind durch einen gewissen Christ in England auch Versuche mit Goldplattendruck gemacht worden, welche an Sauberkeit noch den Stahlplattendruck übertreffen sollen.

In der P. G. Hilscherschen Buchhandlung in Dresden ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu bekommen:

Ammon, Dr. Christoph Friedrich von, die unveränderliche Einheit der evangelischen Kirche. Eine Zeitschrift. 1tes, 2tes und 3tes Heft à 12 Gr.

Ammon, Dr. Christoph Friedrich von, wie wir den Vorwürfen begegnen sollen, durch die man den Ruhm der evangelischen Kirchenverbesserung zu verdunkeln sucht. Eine Predigt am Reformationsfeste 1826 zu Dresden gehalten. 2te Aufl. 3 Gr.

Ammon, Dr. F. A. von, die ersten Mutterpflichten und die erste Kinderpflege zur Belehrung junger Frauen und Mütter. 1 Thlr.

Bickelmann, G. C., Lehrbuch der Koch- und Backkunst oder neuestes Dresdner Kochbuch, enthaltend eine praktische Anleitung zur Bereitung von mehr als 1100 auserlesenen feinen Speisen, allen Arten Zuckerbäckereien, eingemachten und eingesottenen Früchten, Sülzen, Gelée's, Säften, Salaten, Kompots, Gefrornen und verschiedenen Getränken, nebst einem, nach den Jahreszeiten eingerichteten Küchenzettel-Buche. Durchgesehen und empfohlen von den Königl. Sächs. Hof-Küchenmeistern und Königl. Sächs. Hof-Mund-Köchen. 2 Thlr.

Fort, L. D., allgemeines Hilfsbuch beim Einkaufen und Verkaufen aller Waaren. Nebst Erklärung und Berechnung der Münzen, Wechsel-Course, Maaße und Gewichte, auch Anweisung über solche Dinge, welche im täglichen Leben vorkommen. Geheftet 1 Thlr.

Geschichte der merkwürdigsten Völker der Erde in einer Reihe geistvoll dargestellter, pragmatischer Uebersichten der speziellen Staatengeschichte, unter dem Titel: allgemeine historische Taschenbib-

liothek. Pränumerationspreis für jede Lieferung von 10 Bändch. (à 6 Gr.) 2 Thlr. 12 Gr.

1. Lieferung. 1 — 10tes Bändch.

Geschichte Frankreichs, in 2 Bdch., vom Professor Herrmann. Ladenpreis 1 Thlr.

— — Englands, in 2 Bdch., vom Prof. Heusinger. Ladenpreis 1 Thlr.

— — Schottland, in 3 Bdch, von Lindau. Ladenpreis 1 Thlr. 12 Gr.

— — Nordamerika's, in 3 Bdch., vom Hofr. Philippi. Ladenpr. 1 Thlr. 12 Gr.

2. Lieferung. 11 — 20stes Bändch.

Geschichte der Schweiz, in 2 Bdch., vom Conrektor Baumgarten-Crusius. Ladpr. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Spaniens, in 3 Bdch., von Belmont. Ladenpreis 1 Thlr. 4 Gr.

— — der Kreuzzüge, in 3 Bdch., vom Prof. Heusinger. Ladenpreis 1 Thlr. 4 Gr.

— — der vereinigten Niederlande, in 2 Bdch., vom Hofr. Philippi. Ldpr. 1 Thlr. 8 Gr.

3. Lieferung. 21 — 30stes Bändch.

Geschichte Rußlands, in 4 Bdch., vom Professor Herrmann. Ladenpr. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sachsens, in 2 Bdch., vom Hofr. Pölitz, Ladenpreis 1 Thlr.

— — der Lombardei, 1stes Bdch., vom Prof. Hasse. Ladenpreis 12 Gr.

— — des Freistaats v. St. Domingo, in 3 Bdch., v. Hofr. Philippi. Ldpr. 1 Thlr. 12 Gr.

4. Lieferung. 31 — 40stes Bändch.

Geschichte der Lombardei, vom Prof. Haße, 2ter Band. Ladenpreis 12 Gr.

— — Schottlands, von W. A. Lindau, 4ter Band. Ladenpreis 12 Gr.

— — Polens, von A. v. Bronikowski, 1ster 2ter, 3ter, 4ter Bd. Ladenpr. 2 Thlr.

— — Preußens, v. Hofr. u. Prof. Pölitz, 1ster, 2ter, 3ter, 4ter Bd. Ldpr. 1 Thlr. 12 Gr.

5. Lieferung. 41 — 50tes Bändch.

Geschichte Griechenlands und der Türkei, von W. v. Lüdemann, 1ster, 2ter, 3ter, 4ter Band. Ladenpreis 2 Thlr.

— — Portugals, vom Prof. Dr. Ernst Münch, 1ster, 2ter, 3ter Band. Ldpr. 1 Thlr. 12 Gr.

Geschichte der Staaten des Ernestinischen Hauses Sachsen: des Großherzogthums Weimar-Eisenach und der Herzogthümer Altenburg, Meiningen-Hildburghausen-Saalfeld und Coburg-Gotha, vom Hofrath und Prof. Pölitz. 1. Bd. Ladenpr. 12 Gr.

— — von Böhmen, vom Prof. Dr. Schneller, 1ster, 2ter Band. Ladenpreis 1 Thlr.

Girardet, Fr., die drei Scheidewege des Jugendlebens. Ein Angebinde für Jünglinge und Jungfrauen. Mit 1 Titelkupfer. 8. Geh. 1 Thlr. 12 Gr.

Hermsdorf, J., arithmetisches Exempelbuch. Zum bequemen Gebrauch beim ersten Unterricht in der Arithmetik bearbeitet und mit dazu gehörigen Auflösungen versehen. 4. 18 Gr.

Lischke, P. M., Morea und seine Bewohner nebst einigen Bemerkungen über Konstantinopel, aus den neusten Quellen gesammelt. 1827. 8. brosch. 14 Gr.

Lüdemann, Wilh. v., Stambul oder Constantinopel wie es ist. 8. brosch. 1 Thlr. 12 Gr.

Philippi, Dr. Ferdinand, Paris wie es ist, von Santo Domingo, Verfasser Rom's wie es ist. Für deutsche Leser bearbeitet. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Tromlitz, A. v., Novellen und Erzählungen. 1stes Bändchen. 1 Thlr. 4 Gr.

Leipzig, gedruckt bei W. Haack.

1554-872

A 2275/82

Von der
Allgemeinen geographisch-statistischen
Taschenbibliothek,
d. i.
Darstellungen
der merkwürdigsten Europäischen und Außer-Europäischen Staaten u. Reiche,
im Lichte der Gegenwart,
nach ihrer geographischen und volklichen Grundmacht, Cultur, Verfassung, Verwaltung, politischen Stellung und Gesammtheit aller geltenden Verträge,
ist so eben die zweite Lieferung erschienen und enthält in 5 gehefteten, mit geschmackvollen Umschlägen versehenen Bändchen:

Statistisch-geographische Beschreibung des Königreichs Preußen, von J. G. F. Cannabich. 4tes, 5tes und 6tes Bändchen. Ladenpr. 1 Thlr.

Statistisch-geographische Beschreibung des Königreichs Würtemberg, von J. G. F. Cannabich, in 2 Bändchen. Ladenpr. 16 Gr.

Pränumerationspreiß für die Lieferung von 5 Bändchen: 1 Thlr. 6 Gr., wofür sie durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen sind.

Dresden, im Mai 1828.

P. G. Hilscherſche Buchhandlung.